BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Edison: *Taccuino d'un grande uomo* - Laura: *Chiarini e il film come assoluta forma* - Dworkin: *Temi politici nel cinema anglosassone* - Delannoy: *Un cinema di purezza* - Autera, Bertieri, Pesce: *I festival.*

Note recensioni, servizi e rubriche di *CHITI, FIORAVANTI, FULCHIGNONI, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XXIII - NUMERO 7-8 LUGLIO-AGOSTO 1962

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO III

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXIII - n. 7-8

luglio-agosto 1962

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 4.000, estero lire 6.200; semestrale: Italia lire 2.000. Un numero costa lire 400; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441 - Distribuzione esclusiva: S.T.E., Stampa Europea, Milano, via Predabissi 3.

L'assemblea annuale della F.I.A.F.

Il polacco Toeplitz presidente della Federazione
L'italiano Fioravanti vice-presidente

Dal 18 al 24 giugno si sono tenute a Roma, presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, le annuali riunioni della Federazione Internazionale degli Archivi del Film (F.I.A.F.), l'organismo che coordina le cineteche di tutto il mondo. Il 18 e 19 si è riunito il Comitato Direttivo, il 20 e 21 l'Assemblea Generale e il 22, 23 e 24 il Congresso di Studi Storici sul Film.

L'Assemblea Generale ha eletto il nuovo Comitato Direttivo, che risulta così composto:

Presidente: Jerzy Toeplitz (Polonia); Vice Presidenti: Leonardo Fioravanti (Italia) e Eric Lindgren (Gran Bretagna); Segretario generale: M. Ledoux (Belgio); Rappresentante dell'America del Nord: Richard Griffith (U.S.A.); Rappresentante dell'America Latina: Sales Gomez (Brasile); Membri: Vladimir Pogagic (Jugoslavia), Viktor Privato (U.R.S.S.), Jerzy Svoboda (Cecoslovacchia), Volkmann (Germania); Membri supplenti: Jvette Biro (Ungheria), Jan De Vaal (Paesi Bassi), Monty (Danimarca).

Il Congresso di studi storici

Il Congresso di studi storici, che come s'è detto sopra, ha avuto luogo dal 22 al 24 giugno, era organizzato dalla F.I.A.F. in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia, sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Col Congresso la F.I.A.F. ha iniziato, accanto all'attività organizzativa ed amministrativa per lo sviluppo delle cineteche nel mondo, una attività culturale, particolarmente utile poiché congressi come quello di Roma si basano tutti sulla conoscenza diretta e ripetuta delle opere anche rare. Il tema era « Il film storico italiano e la sua influenza passata e presente negli altri Paesi ».

In apertura dei lavori ha rivolto un saluto ai convenuti il Presidente del Centro, F. L. Ammannati, anche a nome del Consiglio Direttivo. Ha quindi preso la parola il Direttore del Centro, Fioravanti, per illustrare il significato del Congresso. I lavori sono stati presieduti dalla statunitense Iris Barry, nella prima giornata, e dal sovietico Viktor Privato, nella seconda.

Le comunicazioni, tutte di vivo interesse scientifico, si sono succedute nel seguente ordine:

Preistoria del film storico (Mario Verdone, Italia);

Influenze italiane sull'opera di Griffith (Carl Vincent, Belgio).

Trattamento del tema storico da parte di Eisenstein (Vladimir Pogacic, Jugoslavia);

Originalità della ispirazione ed autonomia di linguaggio nel film storico italiano (Fausto Montesanti, Italia);

Creazione della Società Ambrosio (Domenico De Gregorio, Italia);

Il film storico italiano in USA dal 1910 *alla fine del muto* (Davide Turconi, Italia);

Influenza del cinema storico italiano sul cinema argentino (M. Conselo, Argentina);

Il film storico italiano e la civilizzazione mediterranea (Roberto Paolella, Italia);

Rappresentazione dell'eroe storico nel cinema (Jvette Biro, Ungheria);

Il cinema storico in Cecoslovacchia (Jerzy Svoboda, Cecoslovacchia);

Realismo, romanticismo e senso dello spettacolo nei film italiani sul Risorgimento a partire dal 1930 (Giulio Cesare Castello, Italia);

Cinema storico e Olanda (Jan De Vaal, Paesi Bassi).

Il congresso è stato concluso da un rapporto finale del Presidente della F.I.A.F., Jerzy Toeplitz.

« Bianco e Nero » dedicherà agli atti del Congresso il numero doppio speciale di ottobre-novembre.

Vita del C. S. C.

Insegnanti americani in visita al C.S.C. — Un gruppo di insegnanti americani partecipanti a un corso di lingua e letteratura italiana organizzato dall'U.S.I.S. ha compiuto una visita al Centro Sperimentale di Cinematografia interessandosi alle attrezzature cinematografiche e televisive dell'Istituto.

Durante la loro permanenza al Centro il Capo Ufficio Studi, prof. Mario Verdone, ha tenuto agli ospiti una lezione sul « Neorealismo italiano ».

Delegazione norvegese al C.S.C. — Il 13 agosto hanno visitato il Centro Sperimentale di Cinematografia i membri di una delegazione cinematografica norvegese.

Ricevuti dal Direttore del Centro, dott. Leonardo Fioravanti, gli ospiti, che erano accompagnati da un rappresentante di Unitalia film, hanno compiuto una minuziosa visita alla scuola e agli impianti del C.S.C. esprimendo il loro più vivo compiacimento al Direttore.

A capo della Delegazione era il Signor Rolf Stranger, Sindaco della città di Oslo e Presidente della Direzione Municipale dei Cinematografi di Oslo e della direzione della « Norsk Film » S.p.A.

Gli altri membri erano: il sig. Gustaf Boo, amministratore delegato della « Norsk Film S.p.A. »; il sig. Arnljot Engh, amministratore delegato dei Cinematografi di Oslo; il signor Leif Lie Fjeldsgaard, revisore e membro del Consiglio di Amministrazione dei Cinematografi di Oslo; il signor Gunnar Germeten, vicedirettore del Ministero delle Finanze e membro del Consiglio di Amministrazione della « Norsk Film S.p.A. »; il signor Arve Moen, redattore culturale dell'« Arbeiderbladet » e membro del Consiglio di Amministrazione dei cinematografi di Oslo; il signor Gunnar Nielsen, preside della scuola municipale di Oslo e membro del Consiglio di Amministrazione della « Norsk Film S.p.A. »; il signor Egil Storstein, segretario municipale della città di Oslo; la signorina Gudrun Sunde, redattore dell'Organizzazione norvegese per la sanità femminile e membro del Consiglio di Amministrazione dei Cinematografi di Oslo.

Al termine della visita, a nome del Presidente Ammannati, è stata offerta al signor Stranger la medaglia-ricordo coniata in occasione del 25º anniversario del Centro.

Settimana Internazionale « Europa d'oggi ». — Sotto gli auspici del Ministero della Pubblica Istruzione e del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, si è tenuta a Livorno dal 10 al 18 luglio la Settimana Internazionale « Europa Oggi », alla quale sono intervenuti 80 studenti di quindici paesi.

Hanno partecipato alla organizzazione della manifestazione il Centro Sperimentale di Cinematografia, la Biennale di Venezia, la RAI-TV, la Quadriennale di Roma ed altri importanti enti italiani.

Il Centro Sperimentale ha

Il direttore del C.S.C., Leonardo Fioravanti, parla a Parigi al congresso delle scuole di cinema (v. articolo in questo numero).

curato una serie di lezioni, tenute dal prof. Mario Verdone, e di proiezioni dedicate al film italiano ed europeo contemporaneo.

Sono stati presentati i film: *I giorni contati* di Elio Petri, *L'anno scorso a Marienbad* di Alain Resnais; *Ombre* di John Cassavetes e *La colomba bianca* di Frantisek Vlacil.

I premi di Locarno e Porretta Terme

La giuria del XV Festival Internazionale del Film di Locarno — composta da Oskar Dueby (Svizzera), segretario generale della Federazione Internazionale dei Produttori, Juergen Graf (Germania), Pierre Prevert (Francia), Folco Quilici (Italia), James Quinn (Gran Bretagna) — ha assegnato i seguenti premi:

VELA D'ORO: *Un coeur gros comme ça* di François Reichenbach (Francia);

VELA D'ARGENTO: « ex-aequo » a *Anni ruggenti* di Luigi Zampa (Italia) ed a *Baron Prasil* (Il Barone di Munchhausen) di Karel Zeman (Cecoslovacchia);

VELA D'ORO PER IL CORTOMETRAGGIO: *Gente di Trastevere* di Michele Gandin (Italia).

* * *

La Giuria della II Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme — composta da Leonida Repaci, Pio Baldelli, Libero Bigiaretti, G.B. Cavallaro, Francesco Flora, Elio Petri, Dario Zanelli — ha assegnato i seguenti premi:

NAJADE D'ORO: lungometraggio: *The Guns of the Trees* di Jonas Mekas (U.S.A.); documentario: « ex-aequo » a *Varo di una nave* (t.l.) di Jan Lomnicki (Polonia) ed a *Inchiesta a Carbonia* di Lino Micciché (Italia); documentario didattico: *Mazzacurati* di Michele Parrella (Italia);

MANO D'ARGENTO: lungometraggio: non assegnato; documentario: « ex-aequo » a *La marcia su Aldermaston* di Lindsay Anderson (U.S.A.), miglior mediometraggio di attualità, ed a *Rapporto n. 1 sulla scuola italiana* di William Azzella (Italia), migliore inchiesta televisiva; documentario didattico: *Combattre pour nos droits* di Franz Buyens;

PREMIO DI UN MILIONE DI LIRE PER UN SOGGETTO INEDITO: suddiviso fra: Caterina Arvat (Il futuro nelle valli), Mino Argentieri, Ivano Cipriani, Ansano Giannarelli (Un uomo inutile), Paul Boldry (La jeune porte).

Lettere

Egregio Direttore,

non ho mai collaborato, neppure *vagamente*, alla sceneggiatura del film *La buona fortuna*, realizzato a Venezia da Fernando Cerchio nel 1944, durante il periodo della repubblica di Salò. Dall'autunno del 1943 alla primavera del 1945 fui, per mia cattiva fortuna, ospite di campi di concentramento in Germania.

Prima d'ora (prima cioè che un collega mi segnalasse con ritardo che il mio nome era stato incluso nel saggio e nella filmografia di Chiti e Quargnolo *Il cinema di Salò*, nel numero di nov.-dic. 1961 di *Bianco e Nero*) confesso di non aver mai sentito parlare di quel film. D'altronde, non ho mai conosciuto né Fernando Cerchio né Corrado Pavolini, che avrebbero collaborato con me; quanto a Francesco Pasinetti, lo conobbi e lo praticai sì, ma soprattutto dopo la fine della guerra, ed esclusivamente nella sua qualità di critico e storico del cinema. E posso anche precisare di essere stato a Venezia per la prima volta nel 1946, in occasione della prima Mostra del dopoguerra.

Infine, non ho mai collaborato in vita mia, né vagamente né effettivamente, a nessuna sceneggiatura — e a nessuna revisione o supervisione di sceneggiatura — di nessun film di nessun genere.

Conoscendo e apprezzando il rigore e la serietà professionale degli autori del saggio, mi rammarico ch'essi abbiano prestato fede a voci o fonti così « vaghe », invece di rivolgersi direttamente a me. Li avrei smentiti, come faccio qui, radicalmente e totalmente, ma essi avrebbero potuto evitare un errore che mi ha recato e continua a recarmi — come testimoniano diversi colleghi — grave pregiudizio nell'ambiente del cinema e della stampa.

La invito perciò, signor Direttore, a pubblicare integralmente questa mia, non soltanto secondo i termini della vigente legge sulla stampa, ma soprattutto per un doveroso riguardo ch'Ella non vorrà negare a chi fu collaboratore della Rivista.

UGO CASIRAGHI

Marilyn Monroe, un'attrice

L'eco smisurata che la tragica morte di Marilyn Monroe ha avuto in tutto il mondo e soprattutto negli ambienti sociali più diversi ha dato una riprova di come il divismo, benché agonizzante per riconoscimento unanime (ed al suo tramonto è legato non a caso il declino di Hollywood), abbia ancora capacità di presa e susciti fenomeni di pagano idoleggiamento. La morte di Marilyn Monroe ha colpito soprattutto perché un simbolo appunto idoleggiato della vita sorridente e gioiosa, della vita di lusso, fra telefoni bianchi e yachts, si è distrutto da sè mostrando la sostanza amara, vuota e deludente d'un tipo di vita che a torto il cinema commerciale di ogni Paese ha sempre voluto indicare a modello. E il critico vuol lasciare il posto all'uomo nell'esprimere la tristezza per il suicidio d'una donna che, malgrado incertezze ed errori pesantemente pagati, cercò di scendere dal piedistallo dorato della « divina » per conquistare una propria misura umana e come persona, desiderando la maternità, e come professionista, volendo divenire sempre meglio non una diva ma un'attrice; ed in questa ricerca del meglio di sè fu osteggiata sino alla fine da un ambiente che preferisce gli uomini e le donne di cartapesta, quali sono creati dagli uffici pubblicitari.

Ma Marilyn Monroe non fu soltanto una diva, come hanno detto in coro i giornali, sulla scorta dell'aspetto più vistoso della sua personalità: fu anche una vera attrice, e come tale resterà di lei un ricordo non limitato alle cronache del costume. Si pensava a Marilyn per una rievocazione cinematografica di Jean Harlow, ed infatti Marilyn ripeté alcune caratteristiche fisiche e divistiche della « vamp » degli anni trenta, come lei scomparsa giovanissima e tragicamente. Bionda, « amante di lusso » per definizione, il sorriso a gola arrovesciata, un certo fare da

Nella foto: Marilyn Monroe con Lauren Bacall e Betty Grable in HOW TO MARRY A MILLIONAIRE *(Come sposare un milionario,* 1953) *di Jean Negulesco.*

gattina, fu Marilyn come Jean Harlow. Tuttavia ella seppe dare in più al suo personaggio — e questo, fuori di ogni tipologia prefabbricata, è lavoro creativo d'attrice autentica — da un lato un « candore » che, apparentemente contraddicendo la carica sensuale della « vamp », la rendeva più aderente a numerosi modelli contemporanei; dall'altro, e fu il merito maggiore di Marilyn attrice, una punta di autoironia che, agli occhi dello spettatore intelligente, serviva a mettere in crisi, appunto, l'idoleggiamento tradizionale del divismo. Autoironia elegante e penetrante a cui senza dubbio diede un indispensabile apporto registico Billy Wilder, al cui nome rimane legata la commedia più fine e ricca di spunti satirici della Monroe: *A Seven Year Itch* (Quando la moglie è in vacanza). In un secondo tempo, maturata dalle sfortunate esperienze personali, Marilyn si aprì a pieghe drammatiche del suo personaggio: e se già la « bambola » di *The Asphalt Jungle* (Giungla d'asfalto) che la rivelò era inserita in un contesto realistico e Marilyn vi s'era calata senza sforzo, e la « fille de joie » di *Niagara* (Niagara) era anch'essa al di fuori di cornici brillanti, la « svolta » qualitativa è costituita da *Bus Stop* (Fermata d'autobus). Qui Joshua Logan coglieva, forse senza saperlo, la base della contraddizione umana di Marilyn: essere donna, avere un marito e dei figli o inseguire il successo a qualsiasi costo. L'attrice fu convincente, nel personaggio della ballerina che ha passato già diverse « esperienze » per giungere alla fama purchessia e che invece sceglie l'ingenuo ma appassionato e onesto cowboy Don Murray che la « seppellirà » in campagna dandole però un focolare. Come drammaticamente autobiografico fu il suo ultimo film, *The Misfits* (Gli spostati) di Huston, non a caso costruitole attorno da Arthur Miller mentre il loro matrimonio andava franando; e fu infatti il film della definitiva scelta, per Marilyn, del dramma, con un'amarezza di fondo che la piacevolezza avventurosa del finale hustoniano non riusciva ad attenuare. Commediante spiritosa e donna tragica, riconducendo le sue interpretazioni alla propria esperienza umana seppe mutare a poco a poco da diva ad attrice. E come tale, come avrebbe voluto essere ricordata, ella ha dirito a rimanere nella nostra memoria.

Ernesto G. Laura

La scomparsa di Ferenc Kovacs

Ai primi di giugno è perito tragicamente — nel disastro ferroviario di Voghera di cui si sono ampiamente occupati i giornali — lo studioso ungherese Ferenc Kovacs, che stava recandosi a Sestri Levante per la rassegna del cinema latino-americano. Ferenc Kovacs aveva solo trentun anni e lascia la moglie e due gemelli di pochi mesi. Lavorava all'Istituto Ungherese di Ricerche Cinematografiche ed aveva da poco pubblicato una storia della cinematografia del suo Paese.

« Bianco e Nero » rimpiange particolarmente la morte di Kovacs, collaboratore dalla fondazione del « Filmlexicon degli autori e delle opere », per cui aveva redatto con ineccepibile serietà scientifica tutte le voci biografiche riguardanti registi, attori e cineasti d'Ungheria. Molte di queste voci, ancora inedite, vedranno la luce postume nei prossimi volumi.

Alla vedova ed ai due bimbi vanno le sincere condoglianze della nostra rivista.

Altri lutti — Il 17 giugno è morto a Roma *Olinto Cristina,* 74 anni, caratterista del teatro e del cinema; il 19 a Hollywood *Frank Borzage,* 69 anni, regista di *Settimo cielo,* del primo *Addio alle armi,* de *I ragazzi della via Pal,* uno dei migliori fra i vecchi artigiani hollywoodiani; il 14 luglio a Beverly Hills *Jerry Wald,* 51 anni, « producer » della 20th Century-Fox; il 23 luglio a Monaco di Baviera *Erna Morena,* 77 anni, nota attrice del cinema tedesco, specie nel periodo muto (se ne ricorda una *Signora dalle camelie*); il 27 luglio, a Cannes, *Louis Cuny,* 54 anni, regista particolarmente noto per alcuni film sulla danza; il 26 luglio, a Barcellona, *Raquel Meller,* 74 anni, cantante ed attrice che fu al suo culmine nel primo dopoguerra (lanciò la canzone « La violetera »; il 2 agosto, a New York, *Myron McCormick,* 54 anni, caratterista del cinema, del teatro e della TV (era il vecchio amico di Paul Newman ne *Lo spaccone*); il 4 agosto, a Hollywood, forse suicida, *Marilyn Monroe* (v. a parte articolo di E.G. Laura); il 14 agosto, a Napoli, *Luigi Ferrara,* 80 anni, pioniere del cinema italiano, produttore e regista; il 28 agosto, a Roma, *Renato Del Frate,* l'operatore di *Sentinelle di bronzo* e *Abuna Messias.*

Notizie varie

Ad Anna Banti il « Borselli » — Il Premio « Augusto Borselli » di due milioni di lire per un romanzo da cui si possa trarre un film è stato assegnato a « Le mosche d'oro » di Anna Banti. La scrittrice, come è noto, tiene anche la rubrica cinematografica sulle riviste « Paragone-Letteratura » e « L'Approdo ».

Il X Premio Saint Vincent — La giuria del X Premio Saint Vincent per il Cinema Italiano — composta da Luigi Chiarini, Fernaldo Di Giammatteo, Piero Gadda Conti, Arturo Lanocita, Domenico Meccoli, Leo Pestelli, Carlo Trabucco, Mario Verdone, Gino Visentini — ha assegnato i seguenti premi: Grolle d'oro: regia: Francesco Rosi per *Salvatore Giuliano;* interpretazione maschile: Salvo Randone per *I giorni contati;* interpretazione femminile: Lea Massari per *I sogni muoiono all'alba;* Coppa Valdostana d'oro per il produtore che negli ultimi 10 anni si è segnalato per film di valore artistico: Dino De Laurentiis; Targa Mario Gromo per l'opera prima: *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti.

Zanuck presidente della Fox — Darryl F. Zanuck è stato eletto presidente della 20th Century-Fox al posto di Spyros Skouras, che resta nella Casa come presidente del consiglio d'amministrazione.

De Sica Accademico — La Accademia delle Arti di Berlino Est ha nominato Vittorio De Sica socio corrispondente.

Pallavicini presidente internazionale dei cinegiornali — Sandro Pallavicini, della « Settimana Incom », è stato eletto a Vienna Presidente dell'Associazione Internazionale dei Cinegiornali di Attualità. Uno spagnolo ed un cecoslovacco sono stati eletti vice-presidenti.

Taccuino d'un grand'uomo

di THOMAS ALVA EDISON

«*Nel* 1887 — *ha scritto Edison nel* 1894 — *mi venne l'idea di costruire un apparecchio che facesse per la vista quello che il fonografo faceva per l'udito e che registrasse e riproducesse simultaneamente, in una combinazione dei due mezzi, il suono e il movimento*».

Nacque prima il fonografo ottico, *macchina rudimentale quasi simile al fonografo del* 1887, *poi il Kinetoscope, una grande cassa munita di un occhiale dove uno spettatore solo potesse vedere un film di* 17 *metri. Il Kinetoscope fu presentato nel* 1894, *prima che Lumière mostrasse ai suoi* 33 *spettatori il Cinematografo, realizzando il primo spettacolo cinematografico per il pubblico.*

Basterebbero questi risultati per conferire a Edison, come inventore, una importanza di primo piano, di carattere tecnico-scientifico, *nella storia del cinema. Ma il suo contributo, oltre che tecnico-scientifico, è anche di ordine* artistico — *se si considerano i* generi *di film che furono iniziati dalla sua produzione* — *e* teorico.

Come contributo alla creazione e allo sviluppo dello spettacolo cinematografico possiamo notare che Edison ha sicuramente poste le basi di alcuni generi che poi diverranno consueti, e tra i più popolari, nella storia del film: il film atletico-acrobatico, *iniziato con film tipo* Match Cushing-Leonard, *del* 1894, *o* Match Riffo-Barnett, *del* 1895, *e con numeri di circo e di music-hall; il film* clownesco, *basato su entrate di clowns, il film western, che nasce dai «numeri» del circo di Buffalo Bill*: Annie Oakley, Bucking Broncho, Buffalo Bill, Consiglio di guerra indiano, Danza dei fantasmi dei Sioux. *Sono, questi, soggetti del* 1894.

Buffalo Bill presentava nel suo circo anche numeri imponenti, con impiego di truppe, cavalli, artiglierie, come «Massacro di Fort Apache», «Assalto alla diligenza», «Ultima battaglia del Generale Custer»: non v'è chi non veda la parentela di questi numeri col film western *vero e proprio, così come poi si è venuto sviluppando e affermando.*

Ed è anche da notare come uno dei registi considerati creatori del western, *Edwin Porter, sia stato proprio uno dei primi collaboratori di Edison. A lui si devono, dal* 1902 *al* 1907, *realizzati per la Casa Edison,* Vita di un pompiere americano, Capanna dello zio Tom, Grande assalto al treno, Grande assalto alla banca, *e altri film dello stesso tipo, tra cui* Salvato dal nido dell'aquila *su scenario di Griffith.*

Ma è particolarmente interessante un altro rilievo. Anche alcune delle prime ricerche di linguaggio, seppure rudimentali, si trovano negli stessi film di Edison: per esempio, il primo piano, *la cui paternità è rimbalzata da Pastrone e Griffith alla scuola di Brighton, con le sue « espressioni facciali » e « Funny Faces » è in realtà adoperato nei film di Edison (girati dal suo collaboratore Dickson)* Lo starnuto di Fred Ott *e* Layman, l'uomo dalle mille smorfie, *anch'essi del* 1894.

Nel 1908 *la Casa Edison trasportava dal circo al cinema anche il film storico con* Nerone e l'incendio di Roma. *Era una pantomima creata dal grande Barnum per il suo circo, e di cui possiedo la sceneggiatura (viene pubblicata negli atti del Congresso di studi storici organizzato dalla F.I.A.F. e dal Centro Sperimentale di Cinematografia nello scorso giugno). E vi si ritrovano tutti gli « ingredienti » classici del film storico romano: orgia nei giardini imperiali, i cristiani gettati alle belve, corsa delle quadrighe nel circo, incendio di Roma con Nerone che canta alla cetra, preghiere dei cristiani nelle Catacombe, arrivo dei vendicatori.*

Già dai dati appena accennati, è facile individuare la importanza che Edison, e poi i suoi collaboratori e seguaci, assumono nella storia della formazione del linguaggio del film. Ma v'è, come abbiamo detto, un terzo contributo che Edison offre allo sviluppo della cinematografia: quello teorico, *che non investe la estetica del film, ma piuttosto la utilizzazione sociale del film, visto come* lezione di cose, *come applicazione di metodi pedagogici moderni, nel quadro della* educazione visiva.

E' questo contributo che vogliamo mettere in luce, mediante alcuni scritti estratti dal suo libro autobiografico « Ricordi e osservazioni ».

MARIO VERDONE

Influenza del cinema

E' certamente possibile insegnare qualsivoglia dottrina per mezzo di libri e di immagini filmate. Il cinema esercita già una forte influenza sul pubblico, sia esso composto di giovani o di adulti. Esso

è anche divenuto un fattore di primaria importanza della vita commerciale. Noi portiamo tutti dei berretti da viaggio all'inglese; li abbiamo visti in un gran numero di film e ci sono piaciuti. Gli australiani comperano calzature americane per lo stesso motivo. Presto la moda europea si propagherà in alcuni paesi asiatici, specie in India, Giappone e Cina, poiché gli abitanti di tali luoghi l'avranno ammirata sullo schermo. Sono persuaso che il fonografo avrà un immenso successo, ma sono anche certo che esso non potrà mai avere nella trasformazione del pensiero e del costume universale, un posto altrettanto importante che quello del cinema.

(Per finire: le riflessioni più acute e feconde sono sempre state frutto di una meditazione solitaria. Le idee sbagliate e catastrofiche sono state sempre concepite nel tumulto e nell'agitazione).

Denaro e industria cinematografica

Sembra che oggi, per fare un solo grande film, si spenda un milione di dollari. Se mi avessero detto, all'epoca del mio primo studio sulla cinematografia, che qualcuno avrebbe speso un milione per produrre un solo film, forse non l'avrei bevuta. O almeno, avrei dovuto fare un certo sforzo per convincermene.

Per bizzarro che possa apparire, di tutte le prospettive che l'invenzione del cinema apriva, quella di guadagnare molto denaro mi ha sempre colpito meno delle altre. Al contrario, io mi appassionavo a tutte le possibilità che intravedevo nel campo della istruzione generale — e anche dell'istruzione di massa.

Facevo sogni meravigliosi su una macchina perfezionata che doveva essere utilizzata al solo scopo di insegnare al mondo intero delle cose che il mondo intero ha bisogno di apprendere — di insegnarle in modo più vivo, più diretto.

Pensavo che, una volta finito l'entusiasmo per la novità, la macchina cinematografica dovesse servire o da strumento pedagogico che i grandi maestri del nostro sistema scolastico introdurrebbero nelle scuole come nuovo mezzo educativo — o a dare inizio ad una nuova industria puramente ricreativa (per gli spettatori) e commerciale (per i produttori). Ho l'impressione che, attualmente, le considerazioni ricreative e commerciali abbiano definitivamente preso il sopravvento.

Ignoro se i film presentati al pubblico siano sempre opere di

qualità, ma suppongo che per quelli che ci sanno fare, questo mestiere sia discretamente redditizio. Quando l'industria cominciò a specializzarsi per diventare nient'altro che una gigantesca impresa di divertimento, io abbandonai la produzione e mi ritirai « a vita privata ».

Molti sembrarono stupirsi del mio modo d'agire — forse se ne stupiscono tuttora. Tuttavia la risposta è semplice: io ero un inventore — un ricercatore. Non un produttore di spettacoli. E non avevo affatto l'ambizione di diventarlo.

Se, d'altro canto, l'utilizzazione pedagogica della cinematografia avesse preso piede in modo più netto, come io avevo sperato, e se io avessi intravisto la possibilità di sviluppare certe idee nuove in questo senso, la mia carriera di produttore si sarebbe senza alcun dubbio orientata in una differente direzione. Io mi sarei certamente interessato maggiormente ai progressi di questa industria.

Sapete che una delle mie prime idee riguardanti la macchina da ripresa fu di collegarla al fonografo? O più esattamente fu questa idea che mi portò ad occuparsi di cinema — la speranza di inventare un apparecchio che facesse per gli occhi quello che il fonografo già faceva per le orecchie.

Avevo concepito l'idea di sincronizzare la macchina cinematografica e il fonografo in modo da registrare il suono mentre la macchina da ripresa registrava le immagini, e di riprodurre poi le due collegate insieme. Noi abbiamo quindi lavorato per un certo periodo con questo sistema e le mie « immagini parlanti » sono state presentate in molti teatri, sia negli Stati Uniti che all'estero. Avevo anche cercato di realizzare un intero spettacolo, una grande opera, per esempio, sempre utilizzando tale procedimento.

Avevo anche pensato alla possibilità di registrare, per mezzo di tale sincronizzazione, l'aspetto fisico, i gesti e la voce dei grandi uomini di tutti i paesi. Vi rendete conto dell'immenso impulso dato in tal modo agli studi storici ed economici?

Oggi pare che vengano realizzati film di questo genere fotografando e riproducendo le onde acustiche. Noi avevamo affrontato questo problema in modo completamente diverso — ma avevamo ottenuto i primi « film sonori », come li chiamano, nel nostro laboratorio, già trent'anni fa.

Forse, se avessimo perseverato, saremmo riusciti a perfezionarli, a dar loro una forma che avesse possibilità di essere sfruttata com-

mercialmente — ma io mi interessavo unicamente alle possibilità di carattere pedagogico e non all'utilizzazione ricreativa. Quando vidi che i pedagoghi non avevano nessun entusiasmo per la mia invenzione, smisi di interessarmene. I progetti che avevo concepiti dovevano essere un po' troppo in anticipo sulla nostra epoca. Il mondo non era ancora maturo per il genere di educazione che io avevo concepito.

Posso sbagliarmi ma credo che, di qui a dieci anni, il libro come mezzo principale di insegnamento sarà altrettanto sorpassato quanto la vettura a cavalli lo è oggi. A mio parere, l'educazione visiva — propagazione di conoscenze esatte attraverso il film — sarà diventata, tra dieci anni, una cosa normalissima nelle nostre scuole. La lezione stampata sarà soprattutto supplementare — mentre oggi è essenziale.

Vediamo un poco come un sistema di educazione visiva potrebbe funzionare in modo pratico. Prendiamo per esempio lo sviluppo della memoria attraverso mezzi puramente visivi. La maggior parte delle persone non ha mai imparato a servirsi degli occhi in modo razionale — e rarissimi sono i casi di quelli che sappiano ricordare esattamente le impressioni registrate dai loro occhi. Cercherò di chiarire questo concetto.

Agli inizi della cinematografia, uno dei nostri problemi essenziali era quello di scoprire quale genere di film piaceva al pubblico. Noi eravamo i pionieri di un campo completamente sconosciuto. Non bisogna dimenticare che, in quel periodo, soltanto una piccola minoranza aveva avuto occasione di assistere alla proiezione di un film. E noi constatammo presto che il nostro problema non toccava tanto il campo del teatro quanto quello del ricercatore, dell'educatore.

Un fatto importante contro cui ci imbattemmo sin dall'inizio, fu la necessità di attenerci ad una concatenazione il più chiara possibile tra le varie scene del film. Noi ci accorgemmo come, non tenendo conto di tale principio, un gran numero di spettatori rischiava di perdere completamente il filo dell'azione. Essi non erano ancora abituati a registrare visivamente varie idee contemporaneamente — e la minima complicazione nel racconto sembrava costituire per essi una serissima difficoltà. Lo sviluppo della loro memoria non aveva affatto superato lo stadio più primitivo.

Se fosse stato presentato, in quel tempo, uno dei film pretenziosi di oggi, con il suo testo complicato, la moltitudine dei perso-

naggi e l'imbrogliarsi delle scene, il risultato sarebbe probabilmente stato catastrofico. Metà degli spettatori si sarebbero definitivamente impantanati prima della fine della proiezione.

Si può dire oggi che il cinema, anche se gli si volesse togliere ogni altro influenza sull'umanità, è stato senza discussione il più perfetto « acceleratore » dell'azione mentale che sia mai esistito. Esso ha impresso ad alcune cellule fino ad allora impigrite, del nostro cervello, un colpo tale che tutte le macchine da stampa del mondo non potrebbero mai eguagliare.

Sebbene sia facile capirne la ragione, questo fenomeno non ha mai, probabilmente, attratto l'attenzione del pubblico. Il film presenta allo spettatore una impressione visiva nettamente definita, ma questa impressione passa così rapidamente che, allo scopo di registrarla e afferrarla interamente, certe cellule del cervello, affatto abituate sino ad allora ad un funzionamento immediato, dovettero esercitarsi a lavorare ad una velocità maggiore del ritmo cui erano abituate. L'automobile ci ha familiarizzato con la velocità fisica. Il cinema a quella mentale.

Prendiamo per esempio i sottotitoli di un film. Quando si cominciò ad usarli, essi abbisognavano almeno del cinquanta per cento di metraggio in più che oggi. In altre parole, gli spettatori, per leggerli, avevano bisogno di una volta e mezzo il tempo di cui abbisognano oggi.

Le nostre esperienze, per cui ci servivamo di un cronometro, ci portarono ad esaminare individui di carattere e formazione diversi, allo scopo di riuscire a determinare i tempi medi necessari agli occhi per registrare questa o quella impressione. Noi avevamo scelto dei fanciulli e delle persone adulte, impiegati, meccanici, uomini d'affari, massaie e liberi professionisti, e avevamo proiettato loro dei sottotitoli comportanti un numero variabile di parole.

Allorché mostravamo loro più di sei o otto parole per volta, eravamo stupiti di constatare quanti fra loro si rivelassero incapaci di afferrare la minima idea coerente. Fummo costretti a rallentare la velocità di proiezione o ad aumentare il metraggio dedicato alle parole scritte, al fine di permettere a ogni sottotitolo di occupare lo schermo per circa un tempo doppio di quello impiegato da un lettore dalla rapidità normale di comprensione, per poterlo comprendere.

Ho sentito dire che tale tipo di esperimenti, adeguatamente perfezionati, viene attualmente utilizzato come test professionale. Noi

ottenemmo talvolta dei risultati sbalorditivi con dei gruppi di ragazzi cui impartimmo una specie di corso elementare di addestramento della memoria. Cioè noi proiettammo loro semplicemente una serie di sottotitoli facendoli passare ad una velocità via via accelerata. Alla fine della proiezione, chiedemmo ai ragazzi di ripeterne l'ordine.

Dopo qualche giorno di tali addestramenti, potemmo constatare un miglioramento del 25-30 per cento. In certi casi, i progressi fatti erano addirittura sbalorditivi.

Io penso di poter affermare che senza un miglioramento sostanziale dell'apparato cerebrale degli spettatori, rispetto a quello che era prima, mettiamo venticinque-trenta anni fa, i grandi film che oggi consideriamo del tutto naturali, non sarebbero stati assolutamente possibili.

Gli inizi del cinema

Nel 1890, noi pensavamo che i nostri sforzi per il perfezionamento della fotografia di oggetti animati erano abbastanza avanzati per giustificare la costruzione di uno stabilimento specializzato. Ma allorché esso fu terminato, sembrò così bizzarro, che i miei assistenti se ne burlavano e lo battezzarono « il Cestino da insalata ».

Il nostro studio era bizzarro almeno quanto i film che giravamo. Noi avevamo cercato unicamente di adattarlo alle nostre esigenze senza occuparci dei dettagli architettonici. L'edificio misurava circa venticinque piedi per trenta e noi avevamo dato al tetto un aspetto grottesco rialzandolo al centro in una specie di bozzo provvisto di avvolgibili che si potevano alzare o abbassare in modo da usufruire al massimo della luce solare.

Indi, per essere sicuri di disporre di una giornata di lavoro il più lunga possibile, montammo tutta la costruzione su dei sostegni a colonna, sul tipo dei grandi ponti del principio del secolo, in modo da poterla girare per seguire il corso del sole. Infine ricoprimmo l'esterno di carta catramata e dipingemmo l'interno di nero al fine di collocare i nostri attori contro uno sfondo che permettesse una fotografia pressoché plastica. Era davvero un luogo sinistro per i visitatori desiderosi di visitare coraggiosamente e di esplorarne i misteri — soprattutto quando l'edificio si metteva a girare come una nave

nella tempesta. Ma noi riuscimmo persino a girarvi dei film. E, dopo tutto, quello era il nostro scopo.

Il « Cestino da insalata » mi ricordava sempre un irlandese che aveva lavorato per me all'epoca dei miei inizi, quando esperimentavamo una certa variante del sistema telegrafico ferroviario: si trattava, in breve, di far pervenire un messaggio, per filo ordinario, a un treno in marcia o di ricevere un messaggio sempre da un treno in marcia. Noi eravamo installati con i nostri apparecchi a Staten Island e il mio amico irlandese — che si chiamava King — dirigeva la squadra operante lungo la linea.

Egli era un elettrotecnico molto in gamba: tuttavia, per una ragione inspiegabile, non riusciva a far funzionare il sistema come avrebbe dovuto. Per bizzarro che possa sembrare, tutto andava a gonfie vele quando il treno viaggiava in un senso; nell'altro, cominciavano i fastidi. King poteva imprecare quanto voleva: non riusciva a trovare il minimo indizio che spiegasse tali disturbi.

Infine, profondamente scoraggiato, mi scrisse che, a suo parere, l'unica soluzione era di mettere un paletto sotto Staten Island in modo da far girare l'isola invece del treno. Era press'a poco lo stesso tipo di problema che dovemmo risolvere col nostro « Cestino da insalata ». Solo ci sembrava difficile controllare il corso del sole. Bisognava dunque venire a un compromesso e installare un dispositivo che ci permettesse di girare lo studio.

In quel tempo, noi non avevamo ancora la luce artificiale. Dovevamo fare affidamento unicamente sulla natura. Per conseguenza, eravamo costretti a seguire letteralmente il sole in modo da approfittare al massimo di ogni raggio. Un metodo terribilmente primitivo, come direbbero senza alcun dubbio i produttori di oggi, ma che ci permise di ottenere dei risultati e anche dei risultati discretamente continui.

Fu il fonografo che per primo mi suggerì l'idea della macchina da presa. Già da parecchi anni avevo eseguito ricerche sulla registrazione e riproduzione del suono, e avevo avuto, un giorno, l'idea che fosse possibile costruire un apparecchio che permettesse di fare per la vista ciò che il fonografo facesse per l'udito.

Questo era grosso modo lo scopo che mi ero prefisso, ma più studiavo il modo di ottenerlo, più il problema mi sembrava insolubile. Avevo iniziato le mie ricerche nel 1887 e in quel periodo i procedimenti fotografici erano ancora in uno stadio assai rudimentale,

confrontati a quel che sono oggi. Per fare delle immagini, si utilizzavano delle placche umide esposte per mezzo di un meccanismo complicato. Le pellicole secche di cui ci serviamo oggi erano ancora sconosciute.

Io non potevo basarmi che su un principo. Era quello ottico, chiamato in termini tecnici « la persistenza di visione », secondo il quale la sensazione prodotta dalla luce si trattiene nel nostro cervello da 1/10 a 1/20 di secondo dopo che la luce stessa è scomparsa dalla nostra vista.

Tolomeo, il grande matematico dell'antichità, fu il primo a dimostrare questo particolare per mezzo di una ruota sulla quale aveva fatto delle macchie rosse. Imprimendo alla ruota un rapido movimento rotatorio le macchie sembravano fondersi le une nelle altre in modo da dare l'impressione di una sola linea continua mentre una volta fermata la ruota si poteva constatare come le macchie non avevano affatto cambiato posto.

Questa osservazione servì come punto di partenza per la costruzione dei diversi aggeggi meccanici destinati a creare l'illusione di immagini animate sotto gli occhi della persona che guardi. Un dispositivo assai semplice di questo genere era costituito da un cartone montato su piolo che si faceva girare come una trottola tenuta da una cordicella. Da una parte era disegnato un uomo, dall'altro un cavallo al galoppo. Facendo girare il cartone si aveva l'impressione di vedere l'uomo balzare sul dorso del cavallo, mentre nella realtà la rapidità del movimento faceva apparire la seconda immagine quando l'occhio non aveva ancora avuto il tempo di dimenticare la prima. Credo che l'inventore di tale novità abbia guadagnato una bella sommetta. Se lo meritava, senza dubbio.

Un po' più tardi, questa stessa idea, sotto forma più perfezionata, fu utilizzata con un apparecchio chiamato Zootropo, già in voga quando io ero ragazzo. All'interno di un cilindro aperto in cima erano state incollate, lungo la parte inferiore, una serie di immagini raffiguranti una storiella che avesse per lo più carattere umoristico. Facendo girare rapidamente il cilindro, gli occhi del ragazzo meravigliato, o anche dell'adulto, potevano dilettarsi di tutta una serie di scene che avevano l'apparenza della vita. Il fatto che le immagini erano grossolane incisioni su legno e che il loro movimento si producesse talvolta in modo errato creava talvolta un effetto bizzarro;

ma per molti anni lo Zootropo fu una delle distrazioni preferite dal pubblico.

Lo sviluppo della fotografia stessa era arrivato, per un motivo o per un altro, ad un punto morto; malgrado ciò fu la macchina da presa che, nonostante le sue imperfezioni, doveva finalmente dare alle immagini animate quella realtà che era loro mancata sino a quel momento. Fu d'altronde grazie a uno strano insieme di circostanze che essa si mise in luce. Io penso che poca gente, anche tra quella che in un modo o nell'altro lavora per il cinema, sappia in qual modo la macchina fotografica sia stata utilizzata per la prima volta allo scopo di dare movimento alle immagini da lei prodotte.

Un inglese chiamato Muybridge, appassionato di fotografia e di cavalli da corsa, era stato invitato dal senatore Leland Stanford, anch'egli ammiratore entusiasta dei puro-sangue, a passare qualche settimana nella sua proprietà californiana. Un giorno i due uomini avevano discusso a lungo i meriti di un certo cavallo appartenente al senatore e Stanford aveva contestato l'affermazione sostenuta con accanimento dall'inglese. Fu allora che, per risolvere la questione, Muybridge concepì un piano ingegnoso.

Egli sistemò una fila di ventiquattro macchine fotografiche lungo la pista della proprietà. All'otturatore di ciascuna di esse, fissò un filo che venne poi teso attraverso la pista. Finalmente, fece mettere dal lato opposto uno schermo bianco che doveva servire di riflettore per ottenere delle immagini nette. Quando tutto fu pronto, egli dette il segnale di partenza alla corsa.

Man mano che i cavalli passavano davanti alle macchine fotografiche allineate, essi spezzavano i fili e gli apparecchi registravano automaticamente una serie di fotografie che stabilivano successivamente ogni fase dell'« azione » dell'animale. Lo sviluppo di tali fotografie rivelò per la prima volta in modo indiscutibile, e con i dettagli più minuziosi, il ciclo dei movimenti di un cavallo in piena corsa, e Muybridge ebbe la soddisfazione di provare, grazie a tali immagini, che egli aveva ragione.

Senza dubbio egli si sarebbe contentato di archiviare tali fotografie nella sua collezione privata se qualcuno non gli avesse suggerito di vedere quale effetto queste avrebbero prodotto in uno Zootropo. Il risultato di tale esperienza fu talmente stupefacente da provocare una vera e propria sensazione pubblica. Tuttavia, esso non permetteva uno sfruttamento commerciale se non come novità. Per fare

un film la cui proiezione sarebbe durata un solo minuto al ritmo di dodici esposizioni al secondo, che è il minimo per ottenere una illusione continua, si sarebbero dovute utilizzare, con il metodo Muybridge, qualcosa come settecentoventi macchine fotografiche.

La costruzione di una macchina cinematografica implicava una quantità di problemi, ma il più importante di tutti era quello di inventare una macchina unica, cioè un apparecchio che permettesse di fare tutte le esposizioni con una sola macchina e con lo stesso obbiettivo. Questa considerazione fece nascere una seconda difficoltà. Come era evidente, era impossibile costruire una macchina suscettibile di funzionare alla velocità richiesta dai nostri scopi e di usare delle lastre di vetro. Capii immediatamente che non era più il caso di passare all'uso delle lastre e allora dovemmo per forza di cose orientarci in una direzione completamente diversa.

Sperimentammo ogni genere di meccanismo e ogni genere di materiale e di sostanza chimica per i nostri negativi. La maggior parte delle esperienze di laboratorio portarono solo alla constatazione di fatto che qualcosa non andava. Il peggio è che queste cose non possono mai prevedersi e che si può andare avanti per mesi o anche per anni prima di accorgersi che si è sulla strada sbagliata. In principio, intraprendemmo la costruzione di un obice cilindrico, qualcosa come il solito cilindro da fonografo, coprendone la superficie con uno strato sensibilizzato nella speranza di ottenere anche delle fotografie che si sarebbe potuto ingrandire.

Ammettendo che fossimo riusciti a fare delle foto con tale cilindro, esse non avrebbero potuto essere più grandi della punta di un ago e i nostri progetti prevedevano la necessità di un ingrandimento enorme per poter arrivare ad un risultato pratico. Ma non potemmo trovare per indurire il cilindro una sostanza sufficientemente sensibile alla luce. Dovemmo convincerci che l'albume secco usato dai fotografi non serviva a nulla. In seguito, esperimentammo una emulsione di bromuro d'argento e per un certo tempo pensammo di aver trovato quello che ci voleva.

Le impressioni, veramente minuscole, erano perfette e sembravano abbastanza chiare per il nostro scopo. Ma i primi ingrandimenti ci mostrarono subito che avevamo sprecato tempo e fatica. Il bromuro d'argento aveva una grana così rugosa che tutti i particolari del negativo erano cancellati anche in un ingrandimento che desse una foto di un ottavo di pollice. Bisognava ricominciare e questa

volta provammo un altro genere di meccanismo con l'idea di fare immagini più grandi.

Una volta ancora dovemmo constatare che questo metodo non ci portava da nessuna parte. Un nuovo materiale era comparso sul mercato, la celluloide, e allora concepimmo l'idea di un tamburo su cui far passare un foglio di celluloide sensibilizzata i cui angoli erano fissati in fenditure strette praticate nei cerchioni come il foglio di stagno del primo fonografo. Noi fummo costretti a prendere le nostre fotografie in spirale, il che ci dava delle immagini di dimensioni talmente ridotte che potevamo utilizzare soltanto il centro di ciascuna di esse.

Fu press'a poco in quel periodo che George Eastman intervenne nei nostri esperimenti. Sapevo che egli lavorava alla messa a punto di un nuovo genere di pellicola secca e gli chiesi di venirmi a trovare al fine di esaminare insieme la possibilità di utilizzare la sua invenzione per la mia macchina da ripresa. Ricevetti la visita di un suo collaboratore che mi promise di cercare di fabbricare una striscia di pellicola sensibilizzata da montare su una bobina. Mi chiedo dove sarebbe oggi il cinema senza George Eastman. I mesi successivi videro una lunga serie di scacchi scoraggianti. Mentre George Eastman lavorava alla ricerca della sostanza chimica, noi ci sfibravamo a risolvere quello del meccanismo.

E' quasi impossibile per un profano apprezzare la precisione estremamente minuziosa del meccanismo che dovevamo realizzare. Bisogna soprattutto rendersi conto del fatto che noi lavoravamo costantemente con delle infinitesime frazioni di secondo. Per realizzare, ad esempio, il ritmo di quarantasei esposizioni al secondo, come facevamo al principio, noi dovevamo prevedere la necessità di fermare e far ripartire il film dopo ogni esposizione. Ora, ammettendo un minimo di 1/100 di secondo per ogni impressione registrata, è facile vedere come circa la metà del tempo a nostra disposizione se ne era andato e noi dovevamo utilizzare l'altra metà per fare avanzare la pellicola di tanti millimetri da poter far posto alla esposizione seguente.

Tutto questo doveva essere fatto con la precisione di un movimento d'orologio. La minima variazione di velocità della pellicola o il minimo scarto dovuto per esempio ad un movimento della grandezza di un capello risultava evidentissimo negli ingrandimenti. Finalmente eravamo riusciti a mettere a punto un meccanismo che per-

mettesse di avanzare la pellicola in modo regolare in 1/10 del tempo necessario ad una esposizione soddisfacente e di prendere così da venti a quaranta esposizioni al secondo.

Noi avemmo l'impressione di essere alla fine delle nostre pene, e cercammo trionfalmente il primo rotolo di pellicola. Avevamo il successo in pugno. Ma avevamo gridato troppo presto vittoria.

Le pellicole erano state fatte della grandezza di mezzo pollice che ci sembrava sufficiente, ma che doveva rivelarsi decisamente insufficiente. Fummo costretti a fare un film molto più grande con una superficie di un pollice e i margini di mezzo pollice per le perforazioni richieste dal dispositivo di chiusura di cui ci servivamo per mettere il film in movimento e per fermarlo.

Questo significava, beninteso, che noi dovevamo ugualmente adattare il nostro meccanismo alla nuova grandezza; ma ci arrivammo, finalmente, e presto la prima delle nostre macchine da presa fu pronta a mostrare quello di cui era capace.

Non depositai la richiesta di brevetto che due anni dopo. Ero allora troppo assorbito da altri problemi e felicitandoci scambievolmente dei risultati raggiunti, sapendo di aver creato un apparecchio nuovo e interessante, noi considerammo la nostra macchina più o meno come una curiosa novità senza la minima possibilità di applicazione pratica. Oggi questo parrebbe probabilmente strano ma allora era così anche dopo la pubblica proiezione dei nostri primi film.

Queste presentazioni furono realizzate al principio con un apparecchio che battezzammo « cinetoscopio » e che consisteva di un cofanetto dotato di un motore elettrico e di una batteria; conteneva una striscia di pellicola lunga una cinquantina di piedi che traversava il campo di un bicchiere crescente. Nel 1893 alla Esposizione Universale di Chicago, questi film suscitarono un interesse considerevole, ma noi non demmo loro affatto importanza fino a che non ci comunicarono che due inglesi, molto interessati dalla nostra dimostrazione, avevano scoperto che io non avevo fatto brevettare l'apparecchio all'estero e mettendo a profitto tale dimenticanza ne avevano intrapreso la fabbricazione su scala industriale.

Allora era già troppo tardi perché io potessi proteggere i miei interessi e decisi di concentrare i miei sforzi sulla costruzione di un meccanismo che permettesse di proiettare le immagini su uno schermo davanti ad un numeroso pubblico. Il processo che volevo met-

tere a punto era esattamente il contrario dell'azione dell'apparecchio destinato a riprodurre le immagini originali.

La difficoltà principale che dovemmo fronteggiare fu la questione della « scintillazione » e della fatica visiva. Prima di tutto, era necessario trovare e stabilire la stessa velocità per la fotografia e per la proiezione delle immagini. Se noi ci attenevamo ad un numero insufficiente di immagini, l'azione risultava caotica e difficile a seguire sullo schermo. Al principio tutti i nostri primi film venivano girati sulla base di trenta-quaranta esposizioni al secondo; poi tale cifra venne ridotta da quindici a venti esposizioni.

A mio parere, la missione più importante del film è, prima di tutto, di rendere felice la gente, — di portare uno po' più di felicità e anche di buona volontà in questo nostro mondo. E Dio sa se ne abbiamo bisogno.

In secondo luogo, il cinema dovrebbe servire ad educare, ad elevare, a ispirare. Sono certo che l'immagine filmata rivoluzionerà il nostro sistema pedagogico mentre oggi, con i migliori professori, i testi scritti restano un mezzo d'istruzione assai pesante, e spesso anche i passaggi esplicativi esigono una spiegazione supplementare.

Penso che noi possiamo trarre dai nostri libri di scuola, come vengono scritti, un rendimento medio del 2 per cento. L'educazione dell'avvenire, come io la vedo, sarà essenzialmente visiva, cioè basata sul film, che dovrebbe dare un rendimento del cento per cento.

Il cinema offre immense possibilità per l'allenamento e lo sviluppo della memoria. Di tutti i nostri organi, l'occhio è quello che può più efficacemente contribuire alla formazione della memoria.

C'è ancora una seconda ragione, anche essa importante, per l'introduzione del film nell'insegnamento. Grazie a questo nuovo metodo, noi avremo una generazione più solerte e più capace di cittadini e di genitori. Non si può ammaestrare un cane senza averlo preso da cucciolo. Ed è pressoché impossibile insegnare nuove cose ad una bestia vecchia.

A mio parere nessun altro fattore del progresso moderno offre tante possibilità quante ne offre il cinema di rendere un servizio considerevole all'umanità. E io penso che si sia appena cominciato a trarre profitto da tali possibilità.

Dell'educazione visiva

E' certamente possibile utilizzare il film nelle scuole per un insegnamento sistematico, destinato a formare la memoria con un metodo accuratamente studiato. Si tratta semplicemente di prendere i ragazzi in tenera età, ad una età in cui il loro spirito sia ancora sufficientemente malleabile per adattarsi facilmente alla nuova maniera di pensare.

La maggior parte dei nostri libri scolastici hanno due gravi difetti che, spesso, annullano la loro efficacia. Non sono abbastanza umani, abbastanza vivi; e non ce ne serviamo in modo sufficientemente pratico. Si ha l'impressione che gli autori di queste opere considerino l'insegnamento come un compito monotono, totalmente privo d'interesse — e che essi giustifichino tale concezione dicendo che, più essi rendono il loro dovere noioso, più merito hanno nel soddisfarlo.

Quando noi abbiamo tentato di modificare questa concezione, abbiamo troppo bene dorato la pillola, ci siamo fuorviati in un labirinto di vari « ismi » più o meno fantasiosi; per farla corta, siamo saltati da un polo all'altro. L'istruzione non è un giuoco, e non si riuscirà mai a mascherarla da giuoco. E' un lavoro duro, persino troppo duro. Ma è perfettamente fattibile rendere tale lavoro interessante.

Prendiamo per esempio la matematica. Mostrate a un ragazzino medio un trattato di aritmetica, ed egli indietreggierà, davanti a tale volume, come indietreggerebbe davanti a una pila di tronchi che gli si ordinasse di spaccare nel momento in cui fosse per recarsi a pescare. Messo sotto gli occhi di un adulto medio, lo stesso libro risveglierà in lui il ricordo di tormenti interminabili e di mal di testa atroci, cioè, quello che quelle pagine volevano dire per lui ai tempi della sua fanciullezza.

Tutto questo unicamente perché non abbiamo mai provato a rendere attraente lo studio dell'aritmetica. Come l'insegnamento visivo può aiutarci ad arrivare a tal fine? Mostrando agli alunni in qual modo bisogna applicare l'aritmetica alle realtà della vita.

Per una prima « lezione di cose », noi potremmo proiettare, per esempio, un film sull'elettricità, come la sorgente d'energia più importante del mondo, insistendo specialmente sulla sua funzione di

illuminazione. Ho scelto questa utilizzazione perché, di tutti i campi, quello dell'illuminazione elettrica mi è più familiare.

Il nostro film mostrerebbe una delle nostre grandi centrali termiche con le sue dinamo e le sue turbine gigantesche, la sua atmosfera d'energia vibrante, le sue reti di fili che si espandono ai quattro punti cardinali per trasportare una forza invisibile dal luogo di produzione agli innumerevoli luoghi di utilizzazione.

Il nostro fine primo è di carattere psicologico: si tratta di distruggere nell'alunno l'impressione che gli si voglia imporre, una volta ancora, il lavoro fastidioso a cui è costretto a scuola. Il nostro fine secondo è più pratico: noi cercheremo di piazzare il ragazzo in mezzo alla realtà del mondo, di farne parte viva, attiva, di tale mondo... Se noi possiamo raggiungere questi due scopi, noi avremo fatto, per cominciare, un grande passo in avanti.

Le nostre lezioni visive cominciano con un problema relativamente semplice — le nostre immagini cambiano, benissimo, a mano a mano che andiamo avanti. Ecco il primo problema: le centrali elettriche degli Stati Uniti servono attualmente 9.500.000 focolari. Si suppone che nell'intero paese i focolari siano 21.000.000. Qual'è la percentuale delle case e appartamenti che ricevono energia elettrica?

Dopo aver mostrato la nostra centrale, possiamo continuare, per esempio, con una grande officina di lampade elettriche. Vediamo un poco come potremmo utilizzare tale soggetto per le nostre lezioni d'aritmetica.

Al momento attuale, i bisogni annuali del mercato americano si aggirano sui 280 milioni di lampadine. E pertanto, la prima officina del mondo di lampade — lo stabilimento Edison, situato oggi a Harrison, New Jersey —, non fu avviato che nel 1880; a quell'epoca, mi si prediceva che avrei perduto tutto il denaro investito nell'impresa. Il primo anno la nostra produzione ammontava a 25.000 lampade. Per quale cifra bisognerebbe moltiplicare questa quantità per coprire il fabbisogno attuale?

Se ogni lampadina misura in media cinque pollici di lunghezza, e se si mettessero in fila queste 280.000 lampade, quante volte questa catena di lampade traverserebbe l'Oceano Atlantico, da New York a Liverpool?

Una casa illuminata da ventun lampadine deve sostituirne ogni anno sette. Quale percentuale rappresenta tale cifra? Se tali lampade fossero state acquistate il primo anno di esistenza del nostro stabi-

limento, esse sarebbero costate, al dettaglio, 1 dollaro e 25 l'una. Quanto risparmia oggi il consumatore tenendo conto dei prezzi più bassi?

In ognuno di questi esempi abbiamo cercato di dividere l'aritmetica in sezioni convenzionali, come l'addizione, la sottrazione, la moltiplicazione e la divisione. Beninteso, si può ugualmente studiarla in dettagli seguendo un piano progressivo.

Prendiamo adesso la lezione di geografia. A mio parere, il cinema offre in tale campo una possibilità veramente eccezionale, di sostituire alle lezioni monotone dei libri di scuola l'immagine diretta del mondo reale, vivente, e soprattutto la possibilità di creare una atmosfera di avventure romanzesche. Noi possiamo insegnare nello stesso modo la storia, la letteratura, la biologia e, nelle classi avanzate, la chimica, la geologia, la fisica. Il campo della macchina cinematografica è illimitato. Si tratta soltanto di avventurarsi nella giusta direzione.

Luigi Chiarini e il film come assoluta forma

di ERNESTO G. LAURA

L'invenzione del mezzo cinematografico e l'uso di esso da parte di alcuni artisti pose il problema della natura di quel mezzo e della possibilità di valersene per fare arte. A chi lo pose? Agli artisti stessi, innanzi tutto, che trassero occasione dalle proprie esperienze per osservazioni generali e classificazioni di risultati; ai critici, che, messi di fronte ad opere cinematografiche, dovettero darsi una metodologia e, per farlo, risolvere o almeno impostare alcune questioni; agli estetici, infine, che non poterono non tener conto del nuovo dato fenomenologico — l'esistenza del film — per le loro indagini generali sull'arte. I risultati non poterono che essere commisurati alla qualifica di partenza e alle possibilità di ricerca scientifica — e quindi di grado di preparazione metodologica e di informazione specifica — di ciascuno, con la conseguenza di ottenere da un lato delle « teoriche », dall'altro delle vere « teorie ». La pubblicazione, nel 1951, di una « Storia delle teoriche del film » ha forse influenzato l'uso di certi termini, fino a perderne di vista il significato proprio, che vorremmo invece qui riprendere. « Teorica », ci dice qualsiasi buono e moderno dizionario, ed in questo caso apriamo il Palazzi, è « scienza speculativa che dà regole alla pratica », scienza dell'esperienza, quindi, dagli intenti dichiaratamente funzionali. Altra cosa è la « teoria », che vuol dire osservazione, studio, speculazione, dottrina, la « teoria » che si oppone alla « pratica » e significa un « insieme di ragionamenti collegati tra loro e diretti a spiegare una data questione ». La sostituzione di « teorica » a « teoria » nasce in Guido Aristarco da una precisa posizione nei confronti del cinema, secondo la quale il film va non solo inquadrato ma direi annullato nei

problemi dell'arte, fa corpo con l'opera d'arte in generale e non se ne distingue per alcun carattere « specifico ». Non si deve dunque parlare di « teoria del film » ma di « teoria dell'arte » e quindi di « estetica » generale, applicabile al film come al romanzo o al quadro o alla sinfonia. Gli studi sulla natura del film rientrano negli studi estetici generali, e questo è ovvio, ma quelli sul linguaggio — non esistendo un linguaggio cinematografico proprio ma solo il linguaggio dell'arte — si limitano ad essere « teoriche », norme per la pratica da non assumere a sistema, da non considerare che nell'ambito ed ai fini dell'esperienza.

Questa posizione dell'Aristarco ci trova del tutto dissenzienti per motivi che avremo modo di illustrare in altra sede. La rivalutazione postcrociana delle tecniche ha consentito di riprendere con maggior ricchezza speculativa l'indagine sul linguaggio e, all'interno di un unificante concetto filosofico di linguaggio dell'arte, di sviluppare indagini particolari sui singoli linguaggi, affermandone l'esistenza ed accertandone la consistenza. Se il regista che traccia una sintesi delle proprie esperienze di lavoro e confronta le une alle altre e le ordina e classifica non può non fare della « teorica », peraltro nel suo ambito preziosa, l'estetico che studia un linguaggio come quello del film e si applica a configurarlo ed a distinguerlo fa della autentica « teoria ». E' per questo motivo che, impostato così il discorso, il « contributo italiano » non ci sembra da collocare a parte, ponendo in primo piano come « sistematori » Balàzs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, come fa l'Aristarco. Per quanto grandi siano i loro meriti, specie di Balàzs, nell'aver enucleato fuor degli entusiasmi disordinati i tratti essenziali del linguaggio cinematografico, è merito degli italiani, anche se il loro apporto sia meno internazionalmente diffuso, d'aver inserito gli studi sul film negli studi estetici, tenendosi al passo con le tendenze e aggiornati con i risultati che via via l'estetica italiana acquisiva. La ricerca estetica particolare, sulla esistenza, la natura, i caratteri del linguaggio cinemtografico si collega al flusso della ricerca estetica generale: il discorso sul film si innerva nel discorso dell'estetica italiana contemporanea, sollecitando in più occasioni interessi e studi di illustri docenti, di maestri. Se il Croce fu spinto dal Ragghianti a farsi proiettare alcuni film e di qui nacque una sua considerazione per il film non solo come divertimento culminata nella — ed anche limitata alla — lettera a Chiarini, e Gentile fece da prefatore all' « opera prima » ancora di

Chiarini nel campo che ci interessa, altri, in seguito, dedicarono ben più che una paginetta ai problemi del film, da Luigi Stefanini a Galvano Della Volpe.

L'estetica italiana ha, già prima della morte del filosofo, ricusato più o meno apertamente il magistero crociano; come in tutta la vita della cultura, il terreno della ricerca è in genere più aperto di ieri a tendenze, ipotesi, esperimenti che si muovono su solchi diversi, formando un tessuto dialettico da cui dovrà enuclearsi, prima o poi, una nuova strada maestra, capace di raccogliere più d'un viandante. Si riflette, in parte, nell'estetica il travaglio più generale della nostra filosofia che in alcune tendenze diffuse sembra voglia liberarsi di ogni metafisica e farsi, in modi diversi, ed a volte inconfessatamente, filosofia della scienza, riducendosi a metodologia. Se tale esigenza di concretezza, che è poi una caratteristica fondamentale dell'uomo contemporaneo deluso dalle ideologie, servirà a liberare dalle false metafisiche ed a riproporre quindi l'autentica metafisica, che in quanto tale non contraddice l'esigenza di concreto ma anzi l'afferma, la cultura ritroverà una sua unità fondamentale. Con umiltà, perciò, va ripreso in mano il filo d'ogni nostra ricerca, rimeditato ogni risultato per contribuire alla creazione d'un nuovo discorso unitario della nostra cultura filosofica. La ricerca sul film, proprio mentre se ne afferma l'autonomia di linguaggio, non deve essere concepita atomisticamente, ed in questo gli studiosi italiani hanno facilitato il compito da almeno un trentennio, sia pure con varietà di risultati.

E' da dire che il campo della critica cinematografica — gli estetici del nostro campo furono e sono infatti per lo più dei critici che il proprio lavoro pose di fronte a problemi di metodo e da questi seppero e vollero risalire a questioni generali, di natura — fu nel complesso ricco di fermenti diversi e meno condizionato dal crocianesimo della, ad esempio, critica letteraria. Se infatti per quest'ultima si deve constatare col Sansone che il fatto delle « frequenti insorgenze anticrociane nell'età stessa del trionfo del crocianesimo... non vale a mutare la delineazione e caratterizzazione generale che deve farsi di quei decenni, anche perché l'anticrocianesimo o si conformava come residuo di tradizioni o appariva quasi fiaccato in partenza per manco di energia speculativa, o infine immaturo, pur lì dove potevano annidarsi reali istanze di un rinnovamento o supera-

mento » (1), ciò vale assai meno per la critica cinematografica che, benché debba ai crociani, con Antonello Gerbi, con Francesco Flora, con C.L. Ragghianti, le prime impostazioni rigorose di contro ai vaghi entusiasmi dei letterati delle « terze pagine », si collocò presto in una posizione attiva di ripensamento dei problemi, forzata a ciò anche dalla necessità di darsi autonomia, non cadendo cioè nella meccanica applicazione al cinematografo dello schema precostituito della critica letteraria (come oggi finiscono per fare i lukacsiani). Così analisi critica e ragionamento estetico procedettero di pari passo, quella esemplificante e chiarente questo; ed accanto a chi si faceva assertore degli insegnamenti crociani, il Chiarini portava nella critica cinematografica la polemica gentiliana; né mancò chi, come il tedesco Arnheim, a lungo dimorante nel nostro Paese, riuscì ad interessare gli studi critici all'esperienza della psicologia, secondo quanto accadeva già per la critica letteraria nei paesi anglosassoni (e si pensi al Richards).

In questa vivacità di nuovi fermenti che contraddistinguono la cultura del film degli anni intorno al '30 si colloca il contributo di Luigi Chiarini. Egli pubblica « Cinematografo » nel 1934, a trentaquattro anni. Il cinema non fu quindi il primo dei suoi interessi ma, come per il Ragghianti, il logico allargamento d'una sfera d'indagine riguardante la letteratura e l'arte in un uomo di cultura sensibile alle novità del suo tempo. Negli anni precedenti, e nei seguenti fino alla nascita di « Bianco e nero », egli aveva fatto e continuò a fare il critico letterario ed il teorico di tale attività. Non è esatto infatti scrivere sbrigativamente che, prima di occuparsi di cinema, il Chiarini fece solo il critico letterario: benché senza dubbio, come il Ragghianti, si tratti d'un critico che s'è fatto estetico portatovi dalla necessità di chiarire a se stesso i fondamenti del proprio lavoro, diremmo che in questa attività speculativa egli trovò sin dagli inizi la propria più autentica vocazione di studioso. Quindi, più che gli elzeviri di terza pagina sul « Giornale d'Italia » — ad esempio quelli sul Carducci (« Carducci e il guasto di S. Miniato in una scherzosa poesia inedita », Roma, 8 febbraio 1931; « Note inedite del Carducci alla sua vita scritta dal Chiarini », 20 febbraio 1931) — è utile leggere gli articoli, i saggi, le note di cui egli affolla le pagine di « Quadrivio », « grande settimanale letterario illustrato di Roma » di cui

(1) Mario Sansone: *La critica postcrociana,* I, in « Cultura e scuola », Roma, anno I, n. 1, ottobre 1961.

è vice direttore dalla fondazione (1933), con Telesio Interlandi direttore e Vitaliano Brancati redattore capo. Egli vi si occupa di Betti, di Pirandello, di Moravia, di Bernari, della Masino, di Bargellini, di Ungaretti, di Malraux, di Cardarelli, principia ad occuparsi di cinema (al quale « Quadrivio » riserva un paginone per numero) ragionando sulla diversità d'impostazione fra il Don Chisciotte di Pabst e quello di Cervantes (2); soprattutto egli avvia un discorso sulla critica letteraria, in cui sono tutti i germi delle idee estetiche da cui muoverà la sua teoria sul film; discorso che, come gli è abituale, ripiglia, approfondisce, difende, chiarisce a più riprese e di cui ogni recensione di libro o profilo di scrittore vuol essere la pratica illustrazione e documento.

Si è scritto che il Chiarini si rifà essenzialmente « a Leopardi, De Sanctis e soprattutto a Gentile » come se si trattasse di influenze autonome l'una dall'altra e non piuttosto la risultante di un'unica fondamentale influenza, quella del Gentile. Fu infatti quest'ultimo, con un suo scritto sul primo numero di « Quadrivio » intitolato « Torniamo a De Sanctis! » (6 agosto 1933, poi raccolto nelle « Memorie italiane », Firenze, Sansoni, 1936), a sostenere, in polemica con la nuova tradizione crociana, l'attualità degli insegnamenti dell'autore della « Storia della letteratura italiana », autore che il Gentile definisce « dopo Hegel il maggior pensatore che abbia trattato il problema dell'arte » (in quanto « ebbe il grande merito di mettere in sommo rilievo quella forma sensibile che Hegel aveva additata come carattere della produzione estetica; d'insistere sul carattere assoluto di questa forma, in cui il contenuto c'è, ma superato ed annullato come contenuto ») (3). E quanto al Leopardi, fu appunto il De Sanctis a sostenerne la validità delle riflessioni sull'arte. In sostanza, dunque, l'antecedente necessario degli studi chiariniani è il Gentile, che è pensatore assai tipico d'un momento della storia della nostra cultura, anche negli aspetti negativi d'una dottrina che non a caso fece da piedistallo alla dottrina del fascismo. Tipico perché erano gli anni d'un mondo che, dissolti molti valori dell'Ottocento con la prima guerra mondiale, andava cercando nuovi assestamenti di civiltà; chi non si rifugiava nel decadentismo come aristocratico

---

(2) Luigi Chiarini: *Il vero e il falso Don Chisciotte* in « Quadrivio », Roma, n. 25, 15 aprile 1934.

(3) Giovanni Gentile: *La filosofia dell'arte,* Milano, Fratelli Treves ed., 1930; seconda ed. riveduta, Firenze, G.C. Sansoni ed., 1950, Opere complete di Giovanni Gentile, vol. IV.

disdegno del mondo o nell'avanguardismo purchessia come rottura d'ogni tradizione, cercava una composizione di valori che desse un nuovo equilibrio, nel passaggio dal vecchio al nuovo secolo realizzatosi con la scomparsa degli Imperi centrali.

L'attualismo gentiliano e l'esperienza di « Quadrivio »

L'attualismo di Giovanni Gentile rispondeva assai bene a queste esigenze del tempo, ponendo al centro del sistema la lotta incessante dell'Io con il mondo, inteso come ostacolo da esso posto e che esso sa superare e ricomprendere in sè; la forza dell'Io che è in ciascuno di noi, è lo Spirito e ci identifica in una lotta collettiva che ha per protagonista, con poche varianti di ragionamento, la Nazione intesa come Spirito, rispetto alla quale i singoli individui possono anche annullare la propria libertà poiché la vera libertà è quella della Nazione. L'idealismo filosofico diviene nel Gentile idealismo politico, la figura del dittatore si mitizza come incarnazione storica della Nazione. Si comprende come una cultura ancora abbastanza provinciale come la nostra, difficoltata a stabilire contatti con le tendenze più vive degli altri Paesi, una giovane generazione di intellettuali sorti in un clima totalitario, circondati, anche nelle illusioni di libera polemica, dall'abile influsso della propaganda di regime, fosse abbastanza facilmente influenzata dal pensiero gentiliano, che offriva una sintesi di valori e su di essa ristabiliva, sui suoi presupposti, una unità di civiltà, dove arte, filosofia, politica, tutto si saldava in un cerchio di ferro: la vita dello Spirito. « Quadrivio » fu, in fondo, prima che la guerra d'Africa, la campagna di Spagna, l'Albania aprissero gli occhi e instillassero nelle coscienze i germi d'una profonda crisi interiore che avrebbe portato le anime migliori al superamento radicale del fascismo, sia come dittatura politica che come ideologia, il tentativo d'un gruppo di giovani uomini di cultura cresciuti nel clima del fascismo e influenzati dal pensiero gentiliano di dare al proprio fascismo una base di fondo, una sostanza culturale, a riproporre, insomma, una prospettiva di civiltà secondo le idee in cui credevano. Malgrado l'ingenua sicurezza propria dell'epoca (il '33-'34), v'è uno spirito di dialogo e di comprensione degli atteggiamenti altrui che porta a rifiutare, in sede culturale, le forzature totalitarie. E' proprio il Chiarini ad ammonire, in pieno

1932, che agli artisti fuori del clima fascista non va imposta con la forza un'arte di stato e che il fascismo sarebbe riuscito ad avere con sè la cultura solo quando fosse riuscito a conquistarla col dialogo, la persuasione, insomma con le armi classiche della civiltà.

Si è accennato al perché del peso di Giovanni Gentile su molti giovani degli anni intorno al '30. E tuttavia, accanto al peso negativo, vi fu, nel campo estetico che è quello che qui ci interessa, un contributo vitale da parte del filosofo, che con la sua polemica tenne in movimento le acque conservando allo sviluppo degli studi estetici una dialettica di posizioni che è sempre essenziale, consentendo di individuare, accanto agli apporti fondamentali, i punti deboli ed i limiti del pensiero crociano ed affacciando con vigore alcune esigenze, prima fra tutte quella d'una maggiore unità, pur nell'autonomia, fra l'estetica e gli altri momenti della vita dello spirito. Ciò che soprattutto rimproverava il Gentile al Croce era l'atomismo, per cui nel pensiero del filosofo di Pescasseroli esistevano un'estetica ed una logica ed un'economia ma ciascuna vivente di vita propria, non robustamente collegate agli unificanti concetti d'un chiaro sistema filosofico. « Una filosofia », chiama il Gentile quella del Croce, « a pezzi e bocconi, che è la negazione della schietta filosofia. Una filosofia nata prima come semplice estetica... Indotto poi dalla stessa logica dell'estetica e della storia a rivolgere l'attenzione ai problemi logici, ecco nella sua filosofia una logica venire ad aggiungersi alla precedente estetica. Ma la logica non fu se non la scienza del concetto, e il concetto non fu la realtà. Anche la logica perciò scienza particolare ed empirica; e non filosofia. Tratto dagli economisti a riflettere sul concetto dell'utile, e dal De Sanctis sul concetto della volontà quale l'intende il Machiavelli, pura volontà che è forza, non ancora morale, ecco la scoperta che questa forza è l'attività economica, ed ecco una pretesa filosofia dell'economia. Ma l'attività economica è un momento ideale dell'attività etica, poiché la volontà in fatto non può non essere o morale o immorale. Ed ecco completa la filosofia di Benedetto Croce con una morale che insieme con l'economia forma la filosofia della pratica. E il tutto distribuito in quattro caselle, che sarebbero quattro categorie: bello, vero, utile e buono ».

E' indubitabile che il sistema gentiliano è assai ferreo e costituisce un'intelaiatura organica sulla quale è più agevole collocare le attività particolari; ma questa rigida organicità ne è anche il limite, che è poi il limite di tutto l'idealismo portato, nella « Logica » del

fondatore dell'attualismo, alle sue estreme conseguenze: una piena circolarità della vita dello Spirito, dove, se tutto trova, come s'è detto, agevole collocazione, la parte è poi difficilmente, malgrado le acute pagine del filosofo, autonomizzabile (non diciamo separabile) dal tutto.

Che cos'è dunque l'arte per il Gentile? Non, come per il Croce, il mondo della passione che si contrappone alla conoscenza teoretica; l'arte, dice il Gentile, è « l'infanzia dello spirito ». Infanzia, ché essa appartiene al primo momento di quei tre della vita dello spirito (pura soggettività; pura oggettività; sintesi) che il filosofo sembra mutuare da Hegel — le tre forme dello spirito assoluto — togliendo loro però ogni residuo di trascendenza. Anche nel sistema gentiliano centro di tutto è il pensiero: « il pensiero è autocoscienza, vita e sviluppo dell'Io... e non solo è esistente; ma... l'unico esistente o l'esistente per eccellenza, dentro il quale si può affermare che esista tutto ciò che esiste. Egli non solo esiste; ma... ha in sè la ragione di esistere ». Ma v'è uno stadio per così dire iniziale dello sviluppo dell'Io in cui ancora il pensiero non pone il mondo come altro da sè per poi, nella fase della « concreta realtà » e cioè della filosofia, stabilire una relazione dialettica fra soggetto ed oggetto; una fase che sta « al di qua del pensiero » ed in cui lo spirito, ancora immoto, « pone il suo puro conoscere senza ancora dargli alcun contenuto oggettivo », un momento in cui « il soggetto si costruisce nel sogno un mondo senza immediato fondamento nella realtà », e questo è il momento dell'arte. Da ciò la definizione, felice come sintesi efficace della posizione gentiliana, di arte come « infanzia dello spirito ».

Nel sistema dell'attualismo, contraddistinto dal perenne moto del pensiero, ove non vi fosse il quale sarebbe la morte, l'arte è dunque il momento della inattualità: l'arte pura è inattuale, in quanto, quando si fa attuale, è pensiero. In realtà, però, tale distinzione è operata solo in sede logica, perché nella vita dello spirito il circolo vitale è sempre da prendersi intero, ed in ogni fase è già presupposta la successiva, e la fase della quiete è solo l'inizio d'un nuovo ciclo di sviluppo. « L'arte... è il primo anello di tutta una catena, che non si può prendere senza che si prenda la catena ». L'arte, dunque, più che un antecedente cronologico del pensiero è un distinto logico da esso: « è l'anima del pensiero, non il corpo: l'anima nella sua idealità, come *principio* del vivente ».

Il « sentimento »

In questo quadro è da comprendere il concetto di « sentimento »: il « sentimento » è appunto questa piena soggettività del primo momento della vita dello spirito; sicché è chiaro che è da intendersi in un senso gnoseologico: *sensus sui.* Il « sentimento » è perciò « il principio... vivente della vita dello spirito, e cioè di tutto; potente essere che non è se non relativamente immediato e naturale ma assolutamente dialettico e dinamico, cioè autonomo e libero e attivo ». L'arte allora non è « l'espressione o l'intuizione del sentimento, ma lo stesso sentimento ». Il sentimento si esprime: « ma la sua attuale espressione è... pensiero », e il circolo si salda.

Come s'è avvertito più sopra, l'estetica gentiliana, a differenza della crociana, consente più agevolmente una intima connessione di arte e vita, per le peculiari caratteristiche dell'attualismo che abbiamo qui ricordate. Sicché l'arte non è una categoria a sè ma un modo particolare di vivere il tutto: « l'arte è tutto lo spirito sotto l'aspetto dell'arte » sicché si può ben dire che « tutto è arte in quanto è arte ».

Arte e vita

Il primo importante saggio teorico del Chiarini — « Arte e vita » (1933), nato come messa a punto sulle proprie idee espresse sinteticamente in una breve nota su « Educazione fascista » a proposito delle discussioni pro e contro la « Ronda », breve nota che aveva dato luogo « ad una grossissima polemica, che ancora non accenna a finire » — riepiloga i temi estetici del filosofo fiorentino, movendo al Croce il rimprovero di spezzare, con un concetto di arte che non presuppone il processo mediato del pensiero, « quell'unità dello spirito senza la quale non c'è, né può esservi l'uomo, tutto l'uomo... Ché, se pure la categoria dell'attività artistica presuppone quella dell'attività pratica, cioè la vita, ed è presupposto, a sua volta, della categoria morale, sta di fatto che nell'arte la vita non c'è più, né può esservi la morale, né la filosofia, che è l'ultima del circolo: essa rimane consolidata, mummificata in codesta categoria e impenetrabile agli altri attributi dello spirito ». L'esigenza d'un'unità più profonda rende il Chiarini debitore del Gentile, a cui riconosce il merito d'aver dimostrato come il momento artistico non sia una categoria

a sè, staccata dal resto dello spirito, ma un momento, invece, dello spirito stesso. « L'arte non è diletto, non è tecnica, non è ricerca di espressione, studio di dar forma a quel poco o pochissimo che comunque s'agita dentro, non è stile, nel senso comune che si dà a questa parola, ma è prima e anzitutto vita dello spirito ».

Due posizioni interessano particolarmente in questo saggio: la condanna di ogni decadentismo — « le anime che si sfarinano nel prezioso, nel vacuo, nel ricercato, nell'elegante, non sono anime d'artisti, ma di dilettanti: sono animucce; quelle che si adagiano soddisfatte su un verso, su una bella frase, su un aggettivo colorito » —, che lo portò come critico letterario a combattere duramente il dannunzianesimo pur rispettando D'Annunzio, e, di contro alle tesi crociane, l'affermazione della possibilità di istituire gerarchie di valore fra le opere d'arte: « Con un verso o due, di perfettissima fattura, non si raggiungono Omero o Dante... nell'arte ci son le gerarchie proprio come nella vita e... tanto più grande e profonda e umana è la personalità dell'artista, tanto più grande e profondo e umano è il valore dell'opera d'arte. E le gerarchie sono possibili in quanto è possibile una storia dell'arte, in quanto cioè le relative opere non sono considerate una accanto all'altra come mondi estranei che non hanno tra loro nulla a che vedere ».

Arte e moralità

La connessione che, tramite l'attualismo, egli coglie fra arte e vita lo rende particolarmente sensibile al problema morale, alla serietà con cui l'artista deve porsi a fare arte, all'intima unità dell'essere insieme artista e uomo. « Se l'arte », avverte nel saggio di cui ora ci stiamo occupando, « non è qualcosa a sè, ma qualcosa che vive e si risolve nella personalità umana, essa deve impegnare tutta la personalità umana. Per l'artista non deve esserci vita più vera, altra vita, cioè, di quella che egli vive nella sua arte: che ha da essere, per ciò, un mondo completo, serio (di quella serietà, si badi, che ha pure il mondo ariostesco), impegnativo, con le sue leggi morali, coi suoi doveri ». E precisa: « Leggi e doveri... che nascono dall'interno e non son quelli che vorrebbe o potrebbe imporgli una società politica — ma che non sono perciò meno veri e meno categorici e ai quali l'artista deve restare fedele se non vuole incorrere nell'artificio,

nell'insincerità, nella falsa arte ». La fedeltà alla norma morale così intesa è dunque condizione per fare arte vera.

Il tema dell'arte come moralità è al centro d'un saggio dell'anno seguente, « Doveri della critica ». Egli sostiene che il critico « ha da guardare all'opera d'arte nella sua concreta e indivisibile unità: penetrare, insomma, nel mondo morale dell'artista, giudicare la personalità dello scrittore attraverso i problemi che si è posti, vedere se essi sono effettivamente tali, cioè seri; e concreti ». (Come critico, ad esempio, elogerà Paola Masino per il suo primo romanzo, « Periferia », per « essersi posta dei problemi seri »).

Il che non vuol dire preparare il terreno al contenutismo, anzi certo contenutismo, mette in guardia, può costituire anch'esso una forma di « pura calligrafia; calligrafismo psicologico, cioè, ma sempre maniera, freddissimo gusto di narrar situazioni per narrare con assoluta indifferenza morale ».

Contenutismo, indifferenza dell'arte, realismo e naturalismo, tutti concetti che rischiavano d'esser intesi in modo vago se il ragionare non si fosse appoggiato ad esempi di lettura. L'esempio più incontrovertibile era costituito per il Chiarini dall'opera prima d'un nuovo scrittore, il romanzo di Moravia « Gli indifferenti ». « Il suo romanzo non è un gran romanzo perché nel suo mondo c'è del falso e del viziato e quasi mai lei [il Chiarini scrive rivolgendosi di persona a Moravia, immaginando il discorso che una critica rettamente intesa avrebbe dovuto rivolgergli e non gli rivolse] riesce a guardare i suoi personaggi da quell'altezza spirituale cui deve giungere lo scrittore, da quell'altezza che dà trasparenza e proporzioni alle cose; il suo romanzo è immorale perché sbagliato come un quadro di nudo ove le parti invereconde avessero proporzioni enormi; sbagliato perché un uomo col cancro non cessa di essere uomo, non è cioè tutto e solo cancro; perché infine le sue conclusioni, il suo pessimismo sono da rigettarsi come derivati da un errore, cioè da uno stato d'animo superficiale e non da una profonda vita spirituale. Nel suo romanzo il vero "indifferente" è lei; e l'arte... non è indifferenza ». Se nel 1929, quando uscì il romanzo, conclude il Chiarini, si fosse parlato così a Moravia, « gli si fosse fatto intendere francamente e duramente che l'arte è creazione morale, elevazione spirituale e che l'artista in quanto ha dei doveri verso se stesso ne ha verso la società », la critica avrebbe adempiuto alle sue funzioni. E invece una critica influenzata dal crocianesimo, e cita il Pancrazi ed il Bor-

gese, dopo aver collocato l'opera d'arte in un empireo dove sta assolutamente indipendente dalla morale e dalla vita sociale, non può chieder conto di nulla all'artista, come se l'artista non fosse insieme e moralista e filosofo e politico « nel momento che è artista, che esprime e rappresenta, cioè, questo suo mondo, con animo commosso anziché con mente pacata e serena ». (Su questo esempio assai illuminante sulle teorie dell'autore si intessé una breve polemica, avendo un altro critico che poi si sarebbe dedicato pressocché tutto al cinema, Umberto Barbaro, difeso il libro moraviano sostenendo che esso non aveva corrotto nessuno; e Chiarini replicava: discutere sugli effetti morali è fuor di luogo. Il problema è che un libro nato da una situazione di indifferenza morale può lasciare nel lettore un senso di disgusto, ma non riesce a penetrargli nell'anima, a lasciargli qualcosa dentro, non raggiunge quindi la poesia).

In definitiva, quindi, anche se il contenuto si risolve, secondo l'insegnamento del De Sanctis, completamente nella forma, « il critico al contenuto deve pur badare ». Ma che è allora il contenuto? Esso va inteso in senso spirituale, non cronicistico o psicologico: « badare al contenuto non significa... pretendere un'arte su misura, ma badare alla funzione educatrice dell'arte, a quei valori morali che da essa debbono scaturire, all'elevazione spirituale di cui deve essere capace ». L'esempio portato degli « Indifferenti » moraviani e la polemica con Barbaro sull'argomento chiarisce che per elevazione morale non si ha da intendere edificazione morale. Il Gentile aveva reso chiaro questo punto, alla luce del proprio sistema, ribadendo il principio base secondo il quale non è concepibile attività spirituale che non abbia il proprio fine in se stessa e quindi non è concepibile che l'arte abbia un fine estrinseco, come sarebbe appunto l'essere strumento di edificazione morale. Né ciò voleva significare che l'arte fosse amorale: la moralità andava piuttosto cercata nel momento del costituirsi della soggettività dell'artista: « attraverso il contenuto onde l'artista costituisce la propria soggettività, egli è suscettibile di una discriminazione morale corrispondente al pensiero morale o immorale, che rientra nel suo contenuto. E in parole povere e correnti, il poeta ha anche lui una sua educazione; che, come forma di lui una certa intelligenza, genera parimenti una coscienza morale, con certi principi, con certi bisogni, con un certo carattere: che è il contenuto della sua personalità, dà forma e figura al suo sentimento, quale si rifletterà nel suo pensiero, attraverso l'opera d'arte: che sarà un

mondo, illuminato da quella luce morale che si sprigionerà dal sentimento ispiratore e creatore. Il mondo dantesco, per esempio, tutto respirante un'austerità morale, una religiosità eroica, che non è invece il mondo del Boccaccio. Dentro il poeta c'è l'uomo ». L'obbligazione morale nasce perciò nell'artista nei confronti del suo mondo, che non è il mondo; ma obbligazione è, e su essa si fonda l'immanente eticità dell'arte, grazie alla quale « l'arte è stata sempre la grande educatrice del genere umano, ed è stata sempre falsa arte l'arte corruttrice. Falsa perché unilaterale e parziale, laddove l'arte è sempre totalità spirituale ». Tale impostazione, che fonda l'arte sull'eticità e questa intende non nei suoi effetti ma nell'adesione profonda della persona alla sua realtà costitutiva è oggi particolarmente seguita, non occorre dirlo, fuori del quadro idealistico in cui la pone il Gentile, dagli estetici che si fondano su una metafisica in senso cristiano.

Può dunque dire il Chiarini: « L'arte è sempre moralità ». Poiché non badasi qui agli effetti, che attengono ad altro piano di discorso, ma ai valori, l'arte può « essere in contrasto con la morale corrente », tenendo bene in rilievo però che la moralità non può dissolversi nel relativismo, né risolversi tutta nella storia: « se è vero che cambiando i tempi possono trasformarsi talune esigenze morali, è altresì vero che vi sono alcuni valori fondamentali che han sempre costituito in ogni tempo, sia pure con espressioni diverse, i motivi centrali dell'umanità... amore, patria, famiglia, religione ».

Su questo problema centrale lo scritto del Chiarini suscitò dei rilievi da parte di chi gli faceva carico d'un tradizionale moralismo edificante. Egli perciò tornò sull'argomento, specificando che i valori non transeunti da lui indicati erano ovviamente accolti « *sub specie aeternitatis* e non nella forma che possono avere in un determinato periodo storico »; tuttavia rivendicava vigorosamente la spiritualità e la moralità come sostanza dell'essere artisti: « chi non crede alla assolutezza di questi valori e li considera " ideologie borghesi " rivela per ciò stesso una personalità inferiore ed è condannato ad affogare nel più bruto materialismo... Se una grande anima non basta a fare un poeta, grande poesia non c'è senza una grande anima ». Il che gli consentiva di ripigliare gli strali contro il crocianesimo che parlando di pura espressione, di immediatezza, senza implicare un giudizio etico sul modo di costituzione della soggettività dell'artista, ben difficilmente avrebbe potuto negare che un Mario Mariani od

Barbusse avessero realizzato artisticamente il loro mondo. (Ma per fortuna, concludeva, il gusto innato del critico correggeva in pratica, contraddicendo la logica dell'estetico). In conclusione, dire, come i crociani, che « il valore morale di un'arte è nell'eccellenza dell'arte stessa e tutto che sia veramente artistico è di già automaticamente, rispetto alla natura dell'arte, moralmente sano poiché l'arte è sempre morale come la non arte è sempre immorale, non significa nulla, proprio per voler significare troppo ». E' come dire che « il cielo di Lombardia è bello quando è bello ». Inserire pienamente l'uomo, e l'artista-uomo in primo luogo, in una profonda, rigorosa spiritualità, connettere attività pratica e quotidiana con valori non transeunti, con una metafisica, in altre parole, è preoccupazione costante del Chiarini critico letterario, che vale, come stiamo vedendo, a chiarirne anche i presupposti della ricerca teorica. Nel 1934, risponde al gruppo di « Cantiere » che aveva affermato che solo i fatti, i problemi concreti interessano: « A noi interessa sapere cosa sia l'uomo, cosa sia il mondo, cosa sia Dio: interessano, cioè, sopra ogni altro, i problemi dello spirito, giacché nessun uomo, che abbia trascurato di rispondere a quegli interrogativi... è degno di chiamarsi tale ».

Crociani e gentiliani di fronte al film

A che punto erano gli studi estetici italiani nel 1934, anno di uscita di « Cinematografo », nei riguardi del film? La questione principe era, di contro alla sufficienza o allo sprezzo di molte cerchie accademiche, se il cinema fosse o meno arte, ed i crociani in particolare si mossero fra i primi a sostenere la artisticità del film, con la opportuna, anche se oggi ovvia, avvertenza di Antonello Gerbi: il cinema in sè non è arte, come non lo è la pittura o la scultura; può appartenere all'arte la singola opera. Luigi Chiarini riprenderà più tardi questa distinzione con la nota frase: « il film è un'arte, il cinema è un'industria ». Il Ragghianti, nel suo primo saggio sull'argomento, « Cinematografo rigoroso » del 1933, aveva collocato il cinema fra le arti figurative, rispetto alle quali si differenziava per la proprietà di giovarsi dello spazio (valori figurativi) distribuendolo in una serie temporale. Sicché il cinema veniva definito come svolgimento — in modo esteriorizzato, ché in modo sostanziale c'è anche nella pittura — di valori formali nel tempo. Precedentemente ai crociani, dopo le prime disordinate ma talora geniali intuizioni di Ricciotto Canudo, v'era stato il contributo di S.A. Luciani, avallato da

« La Voce » che s'era fatta editrice del suo libro « L'Antiteatro: il cinematografo come arte » (1928). Ha ragione Mario Arosio di riconoscergli il merito d'aver per primo tentato in Italia « una seria ed organica sistemazione teorica di tutti i problemi critici del cinema sui quali fino allora la cultura italiana aveva puntato occasionalmente i suoi riflettori » (4). L'apporto di Luciani è senza dubbio il più lucido ed esauriente di quelli che precedono le sistemazioni chiariniane, basti solo l'anticipazione dei « fattori differenzianti » del linguaggio cinematografico rispetto ad Arnheim. E tuttavia ciò che impaccia il Luciani, di cui pure anche il Ragghianti si riconosce per certi versi debitore, è di non essere al passo con il crescere della scienza estetica, vicino ancora più all'estetica romantica che non alla crociana ed alle sue conquiste. Quanto al maggiore esponente dell'estetica neoromantica di quegli anni, Adriano Tilgher, nel 1931 inseriva una paginetta sul cinema nella sua « Estetica » opponendosi alla concezione del Borgese, ed in genere del Ragghianti e dei crociani, secondo cui il cinema non è arte nuova, ma semplice mezzo nuovo di comunicazione.

Qui è l'impaccio dei crociani: dopo aver con intelligenza accostato il film ed inseritine i problemi in un discorso serio, articolato sul filone generale del pensiero estetico più avanzato di quegli anni, la svalutazione della tecnica che essi facevano in nome dell'immediatezza dell'intuizione-espressione finiva per inibir loro un esame più approfondito del film ed un'analisi sugli elementi costitutivi del linguaggio. Essi affermavano la artisticità del film, e si ponevano con ciò all'avanguardia della cultura a loro contemporanea, ma qui giunti si fermavano per non aver più nulla da dire se non un rimando al quadro generale dell'arte. Situazione che espresse molto bene lo stesso Benedetto Croce: « Se il film è arte, è arte, e non c'è più nulla da dire ». E' indubbio che il sistema gentiliano, legando strettamente il momento dell'arte agli altri momenti della vita dello spirito, consentiva di affrontare con maggiore ricchezza speculativa la questione della tecnica, e quindi di muoversi con più agilità nei confronti del film e dell'esistenza possibile d'un linguaggio del film. E' questo appunto il « salto qualitativo » operato dagli studi di Luigi Chiarini che, dopo aver ribadito nel suo primo libro l'artisticità del film, si libera dell'argomento dandolo per acquisito e s'addentra invece nel

(4) Mario Arosio: *Appunti per una storia della critica cinematografica in Italia* in « Cronache del cinema e della televisione », Roma, n. 30-31, autunno-inverno 1959-1960.

bosco inesplorato del linguaggio, volgendosi ad accertarne esistenza e caratteri.

Ma vediamo per un poco il problema della relazione fra arte e tecnica, come è impostato dal Gentile e come ritorna a proposito del film. Per i crociani, è noto, la creazione dell'opera d'arte è tutta nell'intuizione; ogni distinzione fra intuizione ed espressione è assurda. Non esistendo infatti un mondo fisico, che è costruzione dell'intelletto, l'immagine non ha bisogno di esso per essere tale. Il che non vuol dire che una qualunque fantasticheria debba essere arte; solo che la tecnica non è qualcosa di più o di successivo all'immagine, ma ne fa parte, e quindi è presupposta e sentita prima che si traduca in qualcosa di fisico, in colori o in suoni o in parole; tutto ciò non è strettamene necessario e quando c'è non è che un modo storico di comunicazione. « Noi non conosciamo altro che intuizioni espresse: un pensiero non è per noi un pensiero se non quando sia formulabile in parole, una fantasia musicale se non quando si concreti in suoni, un'immaginazione pittorica se non quando sia colorita. Non diciamo che le parole debbano essere di necessità declamate a voce alta, e la musica debba essere eseguita, e la pittura fissata sopra una tela o una tavola; ma certo è che, quando un pensiero è veramente pensiero, quando è giunto alla maturità di pensiero, per tutto il nostro organismo corrono le parole, sollecitando i muscoli della nostra bocca e risonando internamente al nostro orecchio: quando una musica è veramente musica, gorgheggia nella gola o freme sulle dita che scorrono su ideali tastiere; quando un'immagine pittorica è pittoricamente reale, siamo pregni di linfe che sono colori... Prima che si formi questo stato espressivo dello spirito, il pensiero, la fantasia musicale, l'immagine pittorica, non già che esistessero senza espressione, non esistevano punto... E quanto è inconcepibile un'immagine priva di espressione, altrettanto è concepibile, anzi logicamente necessaria, un'immagine che sia insieme espressione; cioè che sia realmente immagine. Se si tolgono a una poesia il suo metro, il suo ritmo e le sue parole, non rimane..., di là da tutto ciò, il pensiero poetico; non rimane nulla. La poesia è nata con quelle parole, quel ritmo e quel metro ».

Lo stesso Croce nei « Problemi di estetica » aveva definito la tecnica un « antecedente dell'arte ». Il Gentile prende le mosse da tale concetto, collocando la tecnica nel dominio del pensiero quand'esso « torna al sentimento, e vi s'incentra, e ne è perciò retto e ani-

mato ». Ma la tecnica non è che uno degli antecedenti dell'arte, i quali tutti sono elementi costitutivi della personalità dell'artista, primo fra essi il corpo, e la natura universale, in quanto esistente, e dopo il corpo, tutto ciò che via via vien costituendo il corpo del sentire attraverso il suo sviluppo, cioè attraverso il pensiero. Così impostata la questione, i colori o i suoni o il marmo d'una statua non sono mezzi fisici di esteriorizzazione d'un'immagine già compiuta, come per il Croce, ma essi stessi antedecedenti dell'arte, presenti nel suo momento costitutivo. Il che non « pesa » sulla purezza della creazione, in quanto è chiaro che tutto quest'universo che sta presente nell'animo dell'artista, ed in cui si comprende anche la sua conoscenza dei mezzi fisici e la sua capacità di servirsene, viene annullato nell'unità dell'opera d'arte che nasce. Quindi, risponde il Gentile a chi, come ancor oggi Cesare Brandi, nega al film possibilità d'arte per l'eccesso di meccanismo che vi è insito, « il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che egli vede è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo della sua vita, della sua passione, oltre la quale nulla dev'esservi; e il paesaggio è tutto, com'è visto sempre dall'uomo che lo guardi con un'intensa passione ».

L'impostazione gentiliana consentiva di avviare a soluzione anche un'altra questione, su cui dovevano per forza arrestarsi i crociani: la collaborazione creativa nel film fra regista, attori, sceneggiatore, operatore e via dicendo. Rigorosamente unificate intuizione ed espressione, come poteva realizzarsi tale idea dell'arte per il film, dove la collaborazione avviene evidentemente sul piano di quello che i crociani chiamano il « modo storico di comunicazione », e cioè un modo fisico, estraneo all'immagine? Per il Gentile la soluzione era più semplice, una volta chiarificato il concetto di tecnica come antecedente dell'arte. « Chi dice meccanismo dice molteplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista finché tutti insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare quell'unità che è il sigillo dell'arte,

che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. Ove quest'unità non si ottenga, l'opera è fallita ».

Una terza questione l'impostazione del filosofo fiorentino aiutava a portare in porto: quella dell'autonomia del linguaggio cinematografico pur nell'ambito d'un concetto unificante d'arte. Mentre l'arte è una nel suo carattere estetico essenziale, la tecnica è molteplice, e non c'è molteplicità senza diversità. « E' quindi ineccepibile, dal punto di vista della tecnica, per cui altro è poesia e altro è pittura, la tesi di quegli estetici (Lessing) che assegnano a ciascuna arte limiti non valicabili. La parola non potrà mai dire quel che dice un dipinto; e viceversa. E perciò è uno sproposito, se ha la pretesa di valere nel suo proprio ed esatto significato, ogni termine musicale che si usi in una critica di arti figurative, od ogni termine pittorico a cui si ricorra nella critica letteraria ».

« Cinematografo »

« Cinematografo », uscito, come si è detto sopra, nel 1934, è soprattutto una enunciazione di temi, che con più ampiezza verranno ripresi e sviluppati in seguito. Il Chiarini mostra di non tener troppo conto di quanto s'era scritto fino allora in Italia sull'argomento, perché a quegli scritti, anche di « intellettuali », mancava una coscienza estetica, e cioè la facoltà di capire che il problema del cinema andava affrontato nella sua essenza, posto nei suoi interrogativi fondamentali. Il film può essere arte? Il film può liberarsi del condizionamento della tecnica? Il film ha un linguaggio suo proprio?

Coerentemente a quanto s'è detto, il Chiarini dichiara di rifarsi, per quanto attiene alla risposta sul « che cosa è l'arte? », « alla concezione idealistica... quale è espressa dalle più recenti correnti di pensiero », e quindi al Gentile. Alla luce di tale estetica, il film può benissimo essere arte.

La questione su cui indagare invece è quale sia il momento della creazione artistica, che si identifica con la creazione cinematografica: quando dalla tecnica si passa all'arte. Tale momento è individuato dal Chiarini, seguendo le orme di Pudovkin, nel montaggio. « Fino a che non interviene il montaggio noi abbiamo dei pezzi di pellicola che non sono altro che una riproduzione meccanica di una azione o di un luogo e che di per sè non hanno nessun valore artistico e tantomeno cinematografico. Infatti in un pezzo di pellicola io potrò anche ammirare la recitazione di due o più attori: ma è que-

sta che io ammiro e non la sua meccanica ripresa... Solo nel montaggio io potrò in effetti parlare di buona recitazione, di buona inquadratura, di buona illuminazione, proprio perché un'inquadratura per se stessa... non dice nulla come un bell'aggettivo staccato da una frase non ha nessun valore. E' dunque nel rapporto delle immagini, nel modo e nel tempo con cui si susseguono che si realizza l'espressione cinematografica. Al di fuori di ciò abbiamo le meccaniche riproduzioni dell'opera drammatica o letteraria, della commedia o dell'operetta ». Grazie al montaggio il film diventa « una forma di linguaggio attraverso le immagini; e del linguaggio esso ha tutte le caratteristiche: una grammatica, una sintassi, un nesso spirituale: la forza dell'analisi e il vigore del sentimento ».

Da una siffatta concezione del film come arte deriva ovviamente che, stante la individuazione di un linguaggio proprio, il cinema non può ridursi ad altro: non a pittura (e perciò non va sopravvalutata la inquadratura, la quale acquista significato solo nel montaggio), non a musica (e perciò non si può intendere il ritmo solo come tempo), [non — sosterrà molti anni dopo, in polemica con G. Aristarco — a romanzo].

Una seconda conseguenza che discende dal riconoscere al film un suo linguaggio è che, come ogni linguaggio, esso può venire adoperato anche al di fuori dell'espressione artistica: come espressione scientifica, didattica, documentaria « giacché, come dalle parole si sale all'idea e da questa all'immagine, così nel cinema, seguendo il cammino opposto, dall'immagine si può scendere all'idea ». Terza, e affine, conseguenza è che ci si può servire del linguaggio per fare del romanzo d'appendice o d'avventure o dei racconti brillanti. Va da sè che se il linguaggio del film si consegue attraverso il montaggio, esso non va ristretto all'operazione meccanica che avviene alla moviola al termine della lavorazione; il montaggio è un modo di sentire che è presente dal primo concepimento sino alla realizzazione completa.

In questo primo saggio, non v'è traccia ancora della distinzione, che verrà più tardi come s'è ora accennato, fra film e romanzo. Anzi, il cinema viene definito, con un termine un po' equivoco, « narrazione poetica attraverso particolari visivi » (p. 91). Tuttavia, la distinzione da ogni altro linguaggio ci pare abbastanza rigorosa da includere anche quello letterario. La polemica estetica del tempo verteva comunque sulle somiglianze o dissimiglianze fra cinema e

teatro, fra cinema e pittura. E il Chiarini sostiene che è nei periodi di decadenza che le tecniche artistiche « tendono a mescolarsi e la poesia si fa musica, puro ritmo, la musica si fa narrativa, la pittura letteratura, e così via, creandosi un inquinamento che indebolisce tutte le espressioni artistiche. Si pensi che il dannunzianesimo ha svuotato di contenuto spirituale le parole forzandole come puro suono e colore ». Osservazione storicamente esatta, che egli riprende ancor oggi, ad esempio, nei confronti di Antonioni che specie ne *L'eclisse,* tenterebbe invano di forzare il film oltre i suoi naturali confini per farsi letteratura e filosofia, ciò che non può essere (5). Il cinema, dunque, « in quanto arte... ha di tutte le arti..., ma come concreta espressione artistica esso è cinema e cinema soltanto ». Il teatro, invece, è parola. Ma non esiste nel teatro anche l'elemento scenico, la rappresentazione, che è immagine? Senza dubbio, risponde il Chiarini, come, del resto, nel cinema oltre a ciò che vediamo c'è anche il parlato. Opposto è però il rapporto fra immagine e parola nei due linguaggi: nel teatro l'immagine è in funzione della parola, nel cinema è la parola che va subordinata all'immagine. L'immagine dice immediatezza, la parola meditazione, riflessione; sicché il teatro ha un ritmo interiore, il film, al contrario, « del tutto esteriore, quasi di tempo cronometrato ». (In un saggio del '33 su Ugo Betti, il Chiarini ravvisava in Betti l'intenzione di « differenziare l'*interiorità,* per così dire, del teatro, dall'*esteriorità* del cinematografo » [6]). In un dramma od in una commedia, infatti, « i passaggi da un sentimento ad un altro, il cozzo delle passioni, i pensieri sono affidati al mondo invisibile delle parole, che hanno bisogno di un moto assai più lento per creare atmosfere e suggestioni. L'immediatezza del cinematografo che risolve la narrazione in un succedersi vertiginoso di quadri, fa sì che lo spettatore passi rapidamente da uno stato d'animo ad un altro, segua, quasi in uno stato di eccitazione nervosa, lo svolgersi dell'intreccio, senza avere il tempo di porre, attraverso la meditazione, un certo distacco con l'opera proiettata. Il film è proprio, come è stato detto, un bombardamento rapido della psiche dello spettatore, che durante tutto lo spettacolo è preso dal gioco senza poter in alcun modo reagire: si creano in lui stati d'animo, sensazioni, convincimenti che operano quasi inconsapevolmente ».

---

(5) cfr. *Un dibattito sull'* « *Eclisse* » - *Le idee e il linguaggio di Antonioni* ne « Il contemporaneo », Roma, n. 49, giugno 1962.

(6) LUIGI CHIARINI: *Ugo Betti* in « Quadrivio », Roma, anno III, n. 6, 3 dicembre 1933.

Ma se il teatro, « non avendo l'immediatezza del cinema, deve scavare più a fondo nell'animo umano sì da giungere a quei valori essenziali che, soli, sono eterni e universali », il teatro presenta come precipuo un carattere lirico. E se la liricità è il contrassegno della poesia, che ne è dell'artisticità del film? Il Chiarini si avvede della difficoltà e subito avverte che riconoscere al teatro il carattere di liricità non vuol dire, a suo avviso, disconoscere anche al cinema possibilità liriche. La difficoltà viene risolta un po' genericamente riportandosi al concetto gentiliano di sentimento, la presenza e la forza del quale in un'opera la rende opera d'arte, qualunque sia lo strumento adoperato, parola o penna o pietra o macchina da presa. L'adoperare l'uno o l'altro di essi determina l'una o l'altra tecnica, fa sì che l'opera sia film o invece teatro, ma l'una e l'altra sono sempre arte.

Ragionamento ineccepibile, che lascia però non del tutto risolta, in questa prima trattazione dell'argomento, non tanto l'autonomia del cinema dal teatro e l'inquadramento tuttavia di ambedue nel discorso estetico generale, quanto la configurazione autonoma del linguaggio teatrale. Ma la difficoltà si legava ad un modello di film quale storicamente si aveva allora di fronte: da una parte l'assenza di montaggio creativo nei film banali dell'industria, dall'altra la predilezione per un solo tipo di montaggio, quello fortemente dinamico di Eisenstein. E' indubbio, se oggi spaziamo su una serie di esempi più vasta, che il teatro brechtiano tende a trascinare lo spettatore con violenza ed immediatezza, mentre il cinema di Bergman tende alla meditazione ed alla riflessione. Né questo significa negare la distinzione dei linguaggi; vuol dire solo ricondurla ad altri elementi.

Il concetto totale di opera d'arte non poteva che far respingere al Chiarini la sopravvalutazione di elementi costitutivi della « tecnica » — nell'accezione indicata di ogni « antecedente dell'arte » — i quali tutti, fuor del quadro e del senso loro dato dal montaggio, non presentano né possono presentare alcun valore autonomo. Il ragionamento vale in particolare per i soggetti — su cui più tardi il Chiarini svolgerà una intelligente e chiarificatrice polemica con Alessandro Blasetti — i quali non sono né « buoni » né « cattivi » e rispetto ai quali ridicola appare la lamentazione ricorrente sulla « mancanza di buoni soggetti ». Il soggetto è uno spunto, un abbozzo, una indicazione; è, in altre parole, materia che va trasfigurata dall'arte, e come ogni materia è di per sè inerte prima che l'artista, in questo caso il regista, le imprima la scintilla della vita. Il che avvia all'im-

postazione del problema morale, a cui, come abbiamo veduto, il Chiarini è particolarmente interessato. La moralità del film non si identifica con la materia — il soggetto, la situazione, il personaggio, il fatto — né con l'immagine presa a sè, ma va colta nell'intimo dell'opera d'arte e cioè nel sentimento che dà vita e unisce e dà senso e valore al film inteso nel suo complesso e nella relazione organica di tutti i suoi elementi. E quando sia assente questo sentimento è assente ogni moralità, anche se la materia possa sembrare di per sè innocente, « come è avvenuto per tutte le commedioline piccanti e insignificanti che si son girate in questi ultimi anni. Dove tutto è grazioso perché inutile, indifferente perché senza uno scopo e dove la cinematografia si snatura perché l'immagine non ha più ragion d'essere, il fatterello erotico in se stesso racchiudendo ogni morale ».

Si è scritto che l'esperienza del neorealismo avrebbe influito sul pensiero estetico del Chiarini portandolo sempre più a vedere nel cinema realistico italiano il prototipo del film come arte, il film, cioè, che si contrappone allo spettacolo, secondo le tesi svolte con ampiezza nel saggio « Film e spettacolo » che vedremo più avanti. Ma chi scrive questo non ha letto bene « Cinematografo » dove il più ampio discorso sul neorealismo ancora da venire e sul realismo come caratteristica del film in contrapposto allo spettacolo, è tutto chiaramente proposto « in nuce ». Già in questo volume si afferma che il cinema non può essere « spettacolo » e si afferma l'insopprimibilità della base fotografica, non come impaccio meccanico ostacolante l'arte, ma come immediato accostamento alla realtà che, anche nella trasfigurazione operata dal montaggio, non viene dimenticata. « Si ha un bel dire; malgrado ogni trucco la pellicola vergine da impressionare vuole verità. Un mare ha da essere mare sul serio, un contadino un contadino vero, un palazzo un palazzo... La forza potente di analisi dell'obbiettivo cinematografico strappa al falso il suo sordo suono e ne mostra potenziata la falsità. La macchina da presa vuole realtà soda e concreta da elaborare ». (E ci si consenta di notare che per un idealista c'è qualche eccesso in quest'entusiasmo per la realtà « soda e concreta »). La valenza realistica della fotografia comporta, di necessità, una diversa utilizzazione di scenografie ed attori; non scenografie di cartapesta, ma il più possibile ambienti reali e riprese all'aria aperta, fuori dei teatri di posa; non attori ma tipi; non l'eccezionalità del « divo » che viene proposto a modello distan-

te e irraggiungibile ma la normalità del « tipo » con cui l'uomo comune, lo spettatore comune, può identificarsi.

C'è anche una seconda considerazione che spinge il Chiarini a questa delineazione dell'arte del film come arte realistica nell'accezione in cui « realismo » fu inteso dai neorealisti del secondo dopoguerra: la considerazione del pubblico. Il film è un'arte popolare perché si rivolge a larghe masse che non amano né capiscono un'arte cerebrale, intellettuale, raffinata.

Si riaffaccia la continua polemica del Chiarini contro il decadentismo di una pseudoarte « borghese »; ma al di là di quanto di programmatico esiste in queste indicazioni (che portano a sostenere che si devono fare film su soggetti vivi e forti perché « il popolo ama i cibi forti e schietti e detesta gli intingoli insipidi e delicati »), c'è un problema estetico interessante, che il Chiarini è l'unico ad affacciare fra quanti scrivono di cinema in quegli anni: l'apporto dello spettatore.

Oggi è preoccupazione di quanti si muovono fuori della cerchia idealistica integrare nel problema estetico anche lo spettatore, oltreché l'autore, sicché il cerchio idealistico che parte dall'io e si chiude all'io, per ricominciare poi indefinitamente, si muti in una relazione dialettica continua autore — opera — spettatore, che parta dalla persona (autore) per giungere alla persona (spettatore) attraverso la creazione artistica e riparta dalla persona (spettatore) per giungere ancora alla persona (autore) attraverso la lettura. E' da ricordare però che, fra gli idealisti, il Gentile aveva avviato il problema in qualche modo a soluzione, o almeno ne aveva evidenziato l'importanza, sviluppando il concetto della continua ricreazione dell'opera d'arte attraverso la lettura, sicché non esiste un obbiettivo « Orlando Furioso » o « Divina Commedia » ma tanti « Orlandi » e « Commedie » quanti sono quelli che leggono e leggendo svolgono una loro attività spirituale. L'opera d'arte non è dunque solo quel segreto possedimento dell'animo dell'artista che quasi inutilmente, se volessimo portare alle conseguenze estreme il pensiero crociano, l'artista « esterna » in un modo storico di comunicazione; ma di necessità per vivere deve fruttare una continua attività spirituale anche da parte dello spettatore. In omaggio dunque a questa presenza ineliminabile e necessaria d'uno spettatore attivo, il cinema deve interpretare « aspirazioni, sentimenti, passioni di un popolo; interpretando l'ambiente, il paesaggio in cui esso vive, la sua storia, la sua civiltà ». Di qui il carat-

tere nazionale dell'arte del film (più tardi si dirà che sul Chiarini ha influito Gramsci, ed è vero se per influsso si intenda una serie di indicazioni sulla funzione dell'intellettuale nel nostro tempo; ma sull'arte nazionale e popolare si può ben affermare che il Chiarini trovò nei « quaderni » gramsciani solo una autorevole conferma di temi da lui già a più riprese trattati). « Ci vogliono poeti che sappiano portare l'obbiettivo fuori della cartapesta dei teatri, all'aria aperta, in faccia a questa nostra meravigliosa natura, in mezzo al nostro popolo ». Sono parole del '34: undici anni prima del primo film « neorealista ».

« Cinematografo » costituisce l'« apertura » su problemi nuovi d'un letterato, ma, a giudicare da alcune frasi del capitoletto conclusivo in cui si ritiene che « altri » potrà riprendere e sviluppare quei temi, non sembra dovesse costituire, nel pensiero dell'autore, il primo passo d'un lungo cammino. Fondato il Centro Sperimentale di Cinematografia e la rivista « Bianco e Nero » (di cui fu l'ispiratore anche nei primi anni, quando essa figurava diretta da Luigi Freddi e poi da Vezio Orazi), il Chiarini risolse sempre più la propria vocazione di sudioso nell'approfondimento del problema estetico del film. « I problemi del film » è appunto un'antologia che egli cura nel '39 con Umberto Barbaro, contemporaneamente ad una sull'attore (1938-41), sempre colla collaborazione del Barbaro. Da questo punto l'opera del Chiarini diventa un sorta di « opera aperta »: un enuclearsi di temi che da libro a libro si ripigliano e discutono e sviluppano, a volte mantenendo intatta una formulazione ritenuta sufficientemente definitiva a volte correggendo, modificando od anche mutando sostanzialmente. « Cinque capitoli sul film » (1941), « Il film nei problemi dell'arte » (1949), « Arte e tecnica del film » (1962) vanno perciò considerati come saldati insieme, diversi momenti dello svolgimento d'un discorso unitario.

Quando era uscito « Cinematografo », gli studi sull'arte del film degni d'attenzione erano pochissimi; la conoscenza dei contributi stranieri quasi nulla: Umberto Barbaro aveva tradotto Pudovkin e Eisenstein, e più tardi, alla vigilia del conflitto, Balàzs; degli altri si conosceva quella paginetta o due che il Chiarini ed il Barbaro avevano raccolto ne « I problemi del film ». Nel 1949, quando il contributo chiariniano assume forma organica con « Il film nei problemi dell'arte », molte cose erano cambiate: il dibattito estetico attorno al cinema s'era allargato ed approfondito, da un lato, e dall'altro gli

sviluppi dell'estetica italiana avevano portato ad una situazione in fermento, vivamente polemica col crocianesimo (e dove, d'altra parte, l'apporto gentiliano era dimenticato) e più sensibile a « proposte » diverse, ad esempio a quella che veniva dal materialismo dialettico, anche se ancora impreparato ad una vera estetica e sollecitatore soltanto di alcune revisioni (ma in Italia è ora in corso un lavoro d'indagine del Della Volpe che, sulla base della riscoperta di Aristotele, va elaborando una estetica di impostazione, sì, marxista ma senz'altro originale rispetto al quadro contraddittorio degli studiosi marxisti non solo italiani). Né si può dimenticare il fiorire d'una critica stilistica che in letteratura sembra voler risolvere, in alcuni « casi » maggiori, la critica nella filologia; né, ancòra, la maturazione d'un concetto assai più ampio che per il passato di « poetica » che sembra involvere la stessa estetica; nuovo concetto di « poetica » (che prende le mosse dalla rivalutazione delle poetiche compiuta innanzitutto da Walter Binni col fondamentale « La poetica del decadentismo italiano » del 1936) che in qualcuno (Armando Plebe con « Processo all'estetica ») è impugnato chiaramente come arma distruggitrice dell'estetica in se stessa. (Per quel che riguarda il Chiarini, va notato, fra l'altro, che nella « Enciclopedia dello Spettacolo » fa rinviare appunto dalla voce « Estetica » alla voce « Poetica »).

La sostanziale concatenazione dell'un libro all'altro e lo sviluppo nel tempo dei medesimi problemi consiglia a questo punto di abbandonare la via cronologica, che ci è stata utile per cogliere il nascere e poi il determinarsi d'una vocazione di studioso, e di vedere ora il dipanarsi d'un pensiero attraverso i vari problemi, uno per uno da seguire e da collegare agli altri in un unico contesto logico.

L'immagine filmica

Abbiamo visto come, in « Cinematografo », rimandato il lettore al sistema attualistico per quanto riguardava la risposta alla domanda « Che cosa è l'arte? », il Chiarini si preoccupasse piuttosto di illuminare il momento costitutivo dell'arte del film, il momento del passaggio dalla tecnica all'arte, e tale momento individuasse nel montaggio. Egli dava per acquisita, quindi, la artisticità del film una volta dichiarato il proprio debito ad un sistema filosofico, ed alle sue specificazioni estetiche che, come abbiamo visto, indubbiamente consentivano, all'interno della comune matrice idealista, una maggiore penetrazione del film che non il crocianesimo. Se dunque il

film singolo — non il cinema in sè, come giustamente aveva avvertito il Gerbi — può essere arte, alla base di esso deve stare l'immagine, « apparenza sensibile della profonda unità che presiede alla pittura come alla poesia, all'architettura come alla musica ». La questione da risolvere è se esiste una immagine filmica distinta dall'immagine pittorica e da quella musicale e da quella letteraria; e più in generale se l'unità dell'arte consenta la specificazione di tali concetti particolari.

La questione, come si vede, è in verità bipartita: perché vi è chi ammette la distinzione dei linguaggi in sede teorica, ma in pratica identifica quello cinematografico con uno dei linguaggi tradizionali. E dunque essa va posta così: se esista una pluralità di linguaggi e quindi di « immagini artistiche » e se, una volta ammessa tale pluralità, il linguaggio cinematografico abbia una propria autonomia dai linguaggi tradizionali o si fonda con l'uno o l'altro di essi. La prima di tali questioni è risolta dal Chiarini sia con un richiamo di natura teorica — l'unità dell'arte, la molteplicità delle tecniche (Gentile) — sia soprattutto con una constatazione pratica: esiste una legittima categoria dell'esperienza in base alla quale possiamo storicamente distinguere le arti. « Quando si dice musica, pittura, poesia, film, ci si riferisce all'analisi delle opere singole in cui l'arte si è realizzata, raggruppate per certi loro aspetti comuni. Sicché per ogni singola arte noi oggi possiamo avere una concezione, che è la somma di tutte le esperienze che le opere ci hanno suggerito e ci suggeriscono. Proprio come possiamo distinguere il dramma dal romanzo o dalla poesia: purché si abbia per fermo che questa distinzione non ha carattere normativo, e che nasce, per così dire, da categorie aperte che mutano e si trasformano alla luce di nuove esperienze (le nuove opere che si aggiungono e sorgono dalla libera creatività degli artisti) senza peraltro incidere sul concetto fondamentale dell'arte: unica nel suo aspetto di attività spirituale ». Il che è esatto, se vuol dire che l'esperienza può farci trasformare le tecniche — la scoperta della prospettiva e più tardi della distribuzione della luce in pittura; la scoperta del cemento armato in architettura; la scoperta del parlato e del colore e dello schermo panoramico nel cinema — senza che il linguaggio venga tradito o rinnegato: il linguaggio resta uno anche se si arricchisce di nuovi elementi costitutivi.

E tuttavia, pur in questa apertura permanente, ogni linguaggio avrà pure un certo suo alveo da cui non poter traboccare; per quan-

to ampia sia la possibilità di crescita della tecnica, esisterà sempre un punto-limite (che, poi, chiamar « limite » è improprio) oltre il quale il linguaggio d'un'arte non può andare pena la rinuncia alla propria esistenza. L'accertamento della esistenza d'un linguaggio del film e perciò la diversità dal linguaggio d'ogni altro ramo dell'arte costituisce il centro, o almeno l'occasione dei risultati più validi, della ricerca teorica del Chiarini, che vuol giustamente risolvere insieme, in una unica prospettiva, la disposizione del linguaggio ad accogliere i frutti dell'inventività tecnica dell'artista ed il suo ciononostante preciso legame ai propri caratteri costitutivi.

Qual'è questo preciso legame del linguaggio ai propri tratti caratteristici? Occorre riportarci al come la realtà si trasfigura nell'immagine artistica. S'è visto come il Croce identificasse intuizione-espressione ponendole ambedue nell'intimità dell'artista creatore e come invece per il Gentile l'arte, essendo tutta la vita dello spirito sotto l'aspetto dell'arte, implichi, accanto ad un momento di inattualità (coglibile solo in sede logica) — l'arte pura, l'intuizione —, un momento di attualità — l'arte che si fa opera d'arte, l'espressione. La espressione è dunque fortemente vincolata ad elementi oggettivi, sicché l'artista sceglie, sì, liberamente ciò che gli serve per esprimersi dal mondo fisico ma, una volta operata la scelta, quello strumento non è più esterno e posteriore ma viene assunto nell'ispirazione, ed il fantasma poetico non può che esistere calato nella tecnica prescelta e farla linguaggio; sicché l'artista non può che accettarne, a quel punto, le particolarità ed i limiti invalicabili.

Qui non si parla, è chiaro, del limite della pietra o della tela ma delle caratteristiche proprie di ogni linguaggio, di ogni, in altre parole, canale di comunicazione scelto per parlare agli altri uomini. Nella poesia, ad esempio, vi sono due caratteristiche oggettive da cui il poeta non può prescindere: che le parole hanno un significato (volendo negare il quale si cade nei tentativi decadenti, regolarmente falliti, delle parole in libertà e simili) e che il linguaggio ha un nesso concettuale. « Ritenere che codesta oggettività del linguaggio... limiti la libertà del poeta, è rifiutarsi di intendere ogni poesia vera. Investita dall'ispirazione artistica codesta realtà oggettiva si trasfigura e le parole prendono colore dal sentimento del poeta pur racchiudendo un comune concetto: la *luna* del *Canto notturno* di Leopardi non è la *luna* del *Novilunio* dannunziano ». Persino la musica, che parrebbe la più sciolta da elementi oggettivi, « trova nelle leggi fi-

siche dei suoni il suo elemento oggettivo, non più concettuale come per il poeta o il pittore (è l'idea di un determinato corpo che questi deve rispettare, più che la sua particolare realtà fisica), ma addirittura materiale; così del resto per l'architetto sono i materiali da costruzione di cui si serve, le leggi di statica e gravità, la funzionalità della costruzione ».

Sarà la considerazione di tali elementi oggettivi a far affermare al Chiarini che il film non può non essere realista, legato cioè ad una oggettività che, per il particolare carattere del film, sarà oggettività visiva. E' uno sproposito perciò parlare di « film documentario », quasi presupponendo, in un tipo particolare di film, una oggettività che è propria invece di ogni opera cinematografica d'arte, e sproposito anche perché il film non può fare a meno di essere, nel senso artistico e spirituale, narrativo. Né esso può essere l'estremo opposto, e cioè astratto senza divenire mera decadenza, « come la poesia ermetica o le sintesi pittoriche futuriste ».

Questo del realismo come essenza dell'opera d'arte (anche se poi in particolare riferito all'arte del film) è stato sempre uno dei cardini del pensiero chiariniano, e l'aveva portato nella critica letteraria, in un clima che esaltava i vari avanguardismi, a combattere decadentismo ed ermetismo non facendone una polemica di tendenza bensì un'argomentazione estetica: agli uomini si parla con un linguaggio; si può preferire, secondo la propria inclinazione, l'uno o l'altro linguaggio ma parlare bisogna, e non balbettare: non, cioè, rifiutare ogni linguaggio esistente e malgrado ciò illudersi di stabilire una comunicazione, fondata sul nulla. Nel '33 scriveva, a proposito dell'ermetismo di Ungaretti, che pure considerava un poeta autentico: « Questo simbolismo esasperato, che forse vorrebbe essere " sostanza pura ", ma parla al cuore e alla mente per l'unica via cui è possibile parlar loro... In Ungaretti... ogni legame è sciolto e vien meno quella dolce armonia che deve, appunto, governare i versi. Giacché, se la poesia non può né deve crearsi su schemi precostituiti, ha, però, un suo ritmo necessario che nasce con la poesia stessa e in essa si dispiega e la governa dandole quella unità, che è equilibrio, rapporto perfetto di tutti i suoi elementi. Una poesia a lampi e a illuminazioni staccate anche ritmicamente non ha unità: diventa una serie di sussulti e gridi disarmonici » (7). Più tardi, sviluppan-

(7) LUIGI CHIARINI: *Ungaretti contro Ungaretti* in « Quadrivio », Roma, anno I, n. 1, 6 agosto 1933.

do questa linea, egli verrà a considerare i grandi film del dopoguerra italiano prototipi dell'arte del film in virtù del loro realismo; ma è un filo di ragionamento che converrà riprendere più in là.

Abbiamo veduto come, secondo il Chiarini, sia legittimo distinguere i linguaggi e come ciascuno di essi abbia caratteri determinati. S'è anche accennato come il linguaggio non venga « dopo » l'ispirazione ma faccia tutt'uno con essa: non esiste, in altre parole, una astratta « intuizione artistica » che poi, a seconda dell'occasione, o del capriccio, o dell'estro, possa farsi espressione indifferentemente cinematografica o pittorica o letteraria. Io ho una intuizione artistica, e non una mera fantasticheria, quando posseggo la coscienza dei mezzi espressivi idonei. Viene citato allo scopo un esempio illuminante: quello d'un noto regista cinematografico che soleva dire scherzando che un film è un po' come il giuoco del lotto, sai quel che punti ma non quel che verrà fuori. Fra il fantasma che si ha in mente e il film finito c'è infatti la scenografia che può non corrispondere esattamente all'idea e così la recitazione di questo o quell'attore che non raggiunge l'effetto previsto e la fotografia che non acquista il tono voluto, e via dicendo. Ma un regista che ragiona in siffatto modo, osserva il Chiarini, non « vede » cinematograficamente, non ha sufficiente coscienza dei mezzi espressivi del cinema; perché il suo « fantasma poetico » ha già da essere un « fantasma cinematografico » e quindi recitazione, fotografia, scenografia ed ogni altro elemento della tecnica deve già vivere nella sua immaginazione, presente sin dal primo momento: altrimenti egli compone « nella sua mente una sorta di romanzo visualizzato » e pretende « *stamparlo* nel teatro di posa proprio come si potrebbe fare di un romanzo in una tipografia ». (Il cinema come « stampa » del teatro era stata, ricordiamo, la tesi di G.A. Borgese). Col che non si vuol significare che il film, crocianamente, debba essere già tutto nella mente e non resti che « esternarlo », ma che l'autore deve aver presente la tecnica e padroneggiarla in una visione estetica, anche se poi dovrà nella pratica affrontarla e risolverla; ma non affrontarla da nemico che si para sulla sua strada e, bruta materia, guasta quanto di puro ed immateriale si aveva in mente, bensì come strumento previsto e necessario per concretare l'opera d'arte.

Ma allora, se l'intuizione già implica l'adozione di un linguaggio, si può affermare che, se il sentimento dona anima unitaria all'arte e consente di dire che il quadro e la sinfonia ed il film, pur

con i loro linguaggi diversi, sono arte, l'intuizione invece nasce già specificata: e pur se l'immagine va ancora compiendosi nello svolgersi dell'attività creativa, l'intuizione già implica la tecnica e già quindi è « intuizione filmica » o invece pittorica o musicale ecc. « Non si è musicista, poeta o pittore, per una semplice combinazione, in modo che si potrebbe essere indifferentemente o l'uno o l'altro a seconda dei mezzi tecnici che ci si trovano sotto mano per fissare l'immagine, ma perché una particolare fantasia aderisce a una particolare tecnica, anzi è il modo di sentire quella tecnica piuttosto che un'altra ed è perciò fantasia musicale, poetica o pittorica ».

E veniamo dunque all'immagine filmica. Per prima cosa, essa non va confusa, sostiene il Chiarini, con l'immagine fotografica: l'immagine artistica del film va colta infatti « nella sua unità motorio-visiva-auditiva » e non nel fotogramma staccato ed isolato; e d'altra parte, secondo l'insegnamento crociano a cui si rimanda, l'arte non è data dall'immagine ma da un *complesso di immagini* e dal sentimento che lo anima (8). Avremo dunque un'immagine fotografica, che può essere costituita dal fotogramma od anche dall'inquadratura, e tale immagine può paragonarsi alla parola che, staccata dal contesto della frase, non ha senso alcuno; e avremo un'immagine filmica con la « combinazione e la successione di immagini fotografiche e sonore e della loro dinamica »: l'immagine filmica coincide pertanto col primo nucleo organizzato del film, vale a dire con la sequenza.

In tal modo vengono superate tutte le osservazioni sulle tare meccanicistiche del film: la fotografia, « riproduzione meccanica della realtà », è infatti trasfigurata in una superiore unità espressiva ed in nessun modo può esser fatta valere di per se stessa. Per quanto il Chiarini ammetta l'apporto creativo dell'operatore (ma altro è dire apporto, e cioè contributo, altro parlare di creazione), si ha, le prime volte che l'argomento — in sè ineccepibile — viene proposto, la sensazione che egli non valuti appieno le possibilità della fotografia che in qualche caso sarà riproduzione meccanica — od operazione scientifica, come dice Emilio Cecchi — ma in molti casi, e cioè quando viene adoperata da un artista, e il nome di Cartier-Bresson basti per tutti, diventa strumento espressivo e quindi consente l'opera d'arte. In « Film e spettacolo » il Chiarini meglio definisce questo pun-

(8) BENEDETTO CROCE: *Aestetica in nuce*, Bari, Laterza ed., 1935.

to rifacendosi a Guido Calogero: « la pura fotografia non è riproduzione, ma idealizzazione del reale ». L'artisticità della fotografia nulla toglie comunque alla validità degli argomenti sull'immagine filmica: come l'artisticità (in questo caso: la poesia) del teatro-testo nulla toglie alla possibile artisticità del teatro-rappresentazione.

Ma tornando all'immagine filmica, se essa consiste nella varia combinazione di più elementi, è evidente che il film, per stare all'analogia colla parola e il discorso, dovrà avere un nucleo sintattico, dato « soprattutto dall'unione delle inquadrature, dalla successione delle diverse immagini secondo la loro lunghezza e durata e nello specifico rapporto determinato dal tempo e dalla prospettiva di ogni singolo quadro ». Tale nesso sintattico è il montaggio.

Si introduce così, con questo concetto della dinamica cinematografia che non si esaurisce nell'inquadratura ma investe tutto il complesso di elementi che costituiscono l'immagine, un nuovo fattore, il fattore tempo. In virtù infatti di questa dinamica, il film « spezza i limiti dello spazio per distendersi e ritmarsi nel tempo ». E già il Ragghianti, come sappiamo, aveva individuato nel tempo il valore caratteristico che differenzia l'espressione cinematografica di fronte alle altre arti figurative ed aveva perciò definito il cinema come « svolgimento di valori formali nel tempo ».

Anche Cesare Brandi ammette il fattore tempo nel film (« il film è vicenda che trascorre » sicché il ritmo cinematografico dovrebbe essere « spazializzazione del tempo »), ma vi fonda un nuovo argomento per negare l'artisticità del film stesso. Il ritmo, infatti, dovrebbe saldare in un tempo e spazio ideali le inquadrature, staccandole per sempre dal tempo e spazio esistenziali: il che non accade, perché per quanto l'inquadratura isoli una « porzione di tempo, rimane sempre una ripresa dal vero, incapsula il vero, ossia l'esistente, nel suo tempo e nel suo spazio vissuto: e perciò non c'è ritmo, ma aspirazione al ritmo » (9). Il Brandi non ha compreso, risponde il Chiarini, che la sua obbiezione è legata ad un concetto sbagliato di immagine filmica come coincidente con l'immagine fotografica; e che una volta creata col montaggio la autentica immagine filmica, come complesso che all'inquadratura unisce altre inquadrature, al vi-

---

(9) Cesare Brandi: *Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso*, Firenze, Vallecchi ed., 1947.

sivo unisce il sonoro, spazio e tempo divengono spazio e tempo ideali. Conclusione che si rifà a quella di Pudovkin (10).

Immagine filmica e immagine pittorica

Per meglio definire l'immagine filmica conviene distinguerla, dopo la precisazione nei riguardi della fotografia, dall'immagine pittorica, a cui molto sembrerebbe rimandare. Senza dubbio, sostiene il Chiarini, carattere essenziale del film è la « visività »; « l'aspetto visivo è fattore determinante nello stesso film sonoro dove parlato, rumori e persino la musica fanno corpo con l'immagine in una indissolubile unità ». Fin qui, nulla di nuovo rispetto al Ragghianti che include il film in un'unica categoria di « arti della visione » (11). Senonché per il Chiarini l'avere in comune con l'immagine pittorica il carattere della « visività » non significa identificarla con quella.

Consideriamo infatti l'inquadratura che, assieme al montaggio (noi diremmo meglio: nel montaggio), è lo « specifico » dell'arte del film. Essa può considerarsi, egli dice, corrispondente al taglio del quadro in pittura, ma con due fondamentali differenze. La prima, che, mentre il quadro ha proporzioni variabili, il quadro cinematografico le ha fisse, sicché per variare l'inquadratura bisognerà spostare la macchina da presa in modo da variare la distanza o la posizione fra oggetto e « camera » (o mutare l'obbiettivo).

Fra l'uscita de « Il film nei problemi dell'arte » e quella di « Arte e tecnica del film » vi fu l'invenzione del « Cinemascope », ma per il Chiarini ciò non ha alcuna importanza ai fini di una soluzione teorica del problema: anche nel grande schermo, aggiunge infatti in un inciso dell'ultimo libro, il rapporto tra base e altezza non può essere variato, sicché si otterrà sempre un rettangolo in posizione orizzontale. Non ci sembra che il rilievo sia valido: se lo schermo solo panoramico (che non è che un ingrandimento dello schermo normale) non altera il rapporto tradizionale, il formato « Cinemascope » fa prevalere l'orizzontalità sulla verticalità. Non solo, ma l'uso delle lenti anamorfiche in proiezione consente ormai — e quel che è giuoco tecnico può divenire in mano ad un artista strumento

---

(10) VSEVOLOD PUDOVKIN: *Kinoregissior i kinomaterial*, Mosca, Kinopeciat ed., 1926; trad. it. in *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932, ed ora in *La settima arte*, Roma, Editori Riuniti, 1961.

(11) CARLO LUDOVICO RAGGHIANTI: *Cinema arte figurativa*, Torino, Giulio Einaudi ed., Saggi, 1950; 2ª ed., riveduta e corretta, ibidem, 1957.

di espressione — il mutamento del formato secondo vari rapporti addirittura durante la proiezione, in modo da dare ad ogni inquadratura l'ampiezza ed il taglio di quadro ritenuti più idonei. Lo sviluppo della tecnica ci ha inoltre dato di recente il « Circarama » dove il limite del quadro è solo in alto ed in basso, essendo a forma cilindrica; i lati sono dunque eliminati e la proiezione circonda lo spettatore da ogni lato, come in un planetario. Il planetario, inoltre, che si basa su un sistema di proiettori collegati, potrebbe benissimo dar luogo ad analoghi sistemi cinematografici, dove il film sarebbe proiettato sulla volta della sala e l'inquadratura perciò avrebbe un solo limite in basso (ed il concetto di « alto » e « basso », di « sinistra » e di « destra » diventa relativo in ogni sistema in cui sia presente, parziale o totale, la circolarità). L'osservazione del Chiarini è, insomma, condizionata dalla tecnica e non consente una autentica differenziazione estetica.

Valida e particolarmente importante invece la seconda distinzione proposta: « l'inquadratura cinematografica è dinamica, mentre quella pittorica è statica: nel quadro cinematografico, cioè, le persone, gli animali, le cose sono rappresentate nel loro ideale movimento ». Dove la validità del distinguo sta tutta nell'accezione che si vuole dare all'aggettivo « reale »: perché anche il moto discendente dei dannati e ascendente dei chiamati al Paradiso — il tutto ruotante attorno alla figura del Cristo — è nel Giudizio Universale michelangiolesco « pittura in movimento », e lo spettatore non può non seguire la stessa orientazione del moto voluta dal pittore, in quanto alla composizione presiede una precisa dinamica che non può essere ignorata; e certo lo spettatore potrà muover l'occhio su questo o quel particolare a suo piacimento, come lo spettatore al cinema può divagare con l'occhio su questo o quel particolare dell'inquadratura; ma egualmente la dinamica interna dell'immagine si svolgerà davanti a lui in un certo modo ed in quello soltanto, vincolando il risultato finale della visione. Valore, dicevamo, che si vuol dare all'aggettivo: perché senza dubbio nella pittura — e nell'architettura — quella dinamica c'è ma è solo *virtuale,* ha cioè da essere ricreata internamente dallo spettatore secondo uno specifico processo psicologico. Nel film, invece, la dinamica è *reale.* (Il che non impedisce che sia la dinamica virtuale che la dinamica reale consentano, dando luogo a immagini artistiche diverse, di raggiungere comunque l'idealità di tempo e di spazio che è propria dell'arte).

Anche nel caso limite del disegno animato, dove si utilizza senz'ombra di dubbio la tecnica della pittura, l'immagine è filmica e non pittorica, dato che la tecnica pittorica viene assorbita in un complesso di elementi visuali e non solo visuali (rumori, musica, suoni) che dànno come risultante un ritmo particolare. La diversità fra immagine filmica ed immagine pittorica comporta infine, come inevitabile corollario, che l'opera di pittura non può essere riprodotta attraverso il film (il Chiarini segue qui l'argomentazione di G.C. Argan), anche se il film possa offrire o una sensazione suscitata da quell'opera o una lettura critica dell'opera stessa (i « critofilm » del Ragghianti).

Film e teatro

Resta ora da impostare la questione del rapporto fra film e teatro, dibattuta sin dagli inizi del cinematografo e malamente risolta, spesso proclamando delle mere poetiche e non trattandola rigorosamente, come va fatto, in sede estetica. A più riprese il problema fu affrontato con ineccepibile rigore logico dal Ragghianti, che introdusse la distinzione fra teatro-testo e teatro-rappresentazione: il teatro-testo è — può essere, nei casi migliori — poesia e va giudicato criticamente come poesia, che è un linguaggio dotato di caratteristiche proprie, fondato sulla parola; il teatro-rappresentazione, lo spettacolo propriamente detto, è arte figurativa, è dotato d'un linguaggio, ancorché sia presente la parola, essenzialmente visuale. Di conseguenza, afferma il Ragghianti in autorevole compagnia, se il testo è poesia esso è « irrappresentabile », poiché l'immagine figurativa non può rendere, se non traducendo in analoghe sensazioni — il che è un altro e legittimo discorso —, la poesia affidata pienamente, e in essa risolta, alla parola. V'è, però, il testo scritto per essere rappresentato, il testo che in sè non è nulla ma acquista valore nella messa in scena, integrato da altri elementi espressivi. Il ragionamento chiariniano prende le mosse dagli studi del Ragghianti (ricordando peraltro come la prima distinzione fra testo e spettacolo fosse stata introdotta lucidamente già da Aristotele), ma se ne discosta negli ulteriori sviluppi. Innanzi tutto, fra il testo-poesia compiuta ed il testo mediocre da vivificare in una nuova opera d'arte che è lo spettacolo c'è l'opera di poesia che prevede già la sua rappresentazione: la prevede nella sua struttura (una pausa, un tono di voce particolare, una certa illuminazione scenica a quel determinato punto ecc.), sicché

lo spettacolo non diventa un superfluo indebito ma l'integrazione necessaria. (Credo si possa fare a sostegno di questa tesi l'esempio del dramma pirandelliano, senza dubbio poesia e non mero abbozzo, ma poesia che presenta nella sua struttura degli incisi — le famose didascalie pirandelliane, minuziose e frequenti — che non sono destinati al lettore ed al lettore forniscono solo un'idea di un'integrazione scenica da venire). Ora, un'opera di poesia siffatta prevede *quel tipo* di spettacolo e quindi di linguaggio, e non altro; il teatro drammatico, nel caso, e non il cinema. Ed è perciò infatti che testi di poesia drammatica portati di peso sullo schermo senza una « traduzione » di linguaggio appaiono « teatrali » nel senso di « falsi »; perché balbettano in un linguaggio non proprio. (Pensiamo a *Huis clos* di Sartre nella versione di Jacqueline Audry: un film fallito pur registrando, o tentando di registrare fedelmente, il dramma di Sartre). Il che ci sembra non inficî, contro le vecchie barriere poste dal maleintendere gli « specifici », la utilizzazione di tecniche teatrali nel film; purché si abbia fermo che esse, nel momento stesso in cui vengono utilizzate nel film, divengono elemento del linguaggio cinematografico: e così l'*Henry Vth* di Olivier, malgrado il trucco teatrale degli attori e i fondali di carta dipinta, è opera d'autore, opera cinematografica di Laurence Olivier. Ma, proseguiva il Ragghianti, se testo e spettacolo sono due cose diverse, lo spettacolo è uno, con un solo linguaggio che è il linguaggio dell'arte figurativa in cui si ricomprendono insieme e la tecnica del teatro e quella del film. Il Chiarini supera le secche di tale posizione proponendo a sua volta una nuova distinzione, su cui avremo modo di ritornare, fra film e spettacolo. E' vero, egli dice, che il film in qualche caso può somigliare al teatro ma, negli esempi più alti, se ne distacca progressivamente enucleando una propria forma che è fuori dello spettacolo: allora la sostanza documentaria del film libera questa forma dalle scenografie, dagli attori-mattatori, dal predominio del dialogo, da ogni « convenzione » ereditata dal teatro e palesa connotati non identificabili con quelli di nessun'altra forma. Sarà opportuno sottolineare come, mentre in « Cinematografo » ed in genere nei primi studi si parlava rigorosamente di teatro drammatico come parola su essa fondandone la liricità, ora sembra che ci si tenga ad una posizione intermedia fra l'antica concezione e quella, all'estremo opposto, che è ad esempio di Meyerch'old, di teatro come pura figuratività: il teatro drammatico è sempre « il risultato del rapporto di

questi due elementi ». In ogni caso « mai affida la sua espressione soltanto alla parola », anche se il rapporto perfetto fra parola ed immagine non esiste in assoluto e varia da volta a volta; mentre nel film, come si è visto, anche il più « parlato », la parola è sempre « ancella dell'immagine ».

L'attore e l'autore del film

Prima di chiudere questo punto, sarà da ricordare l'interesse più volte indirizzato dal Chiarini al problema estetico dell'attore. Problema che va inquadrato in quello dell'autore del film, che già, come s'è illustrato sopra, era stato avviato a soluzione dal Gentile individuando nell'unità il sigillo dell'arte e nella molteplicità quello della tecnica. Dopo avere in un primo tempo affermato che solo autore del film è il regista, il Chiarini, pur non contraddicendo nella sostanza quell'affermazione iniziale (che era obbligata, una volta riposta nel montaggio l'essenza dell'arte cinematografica), volle meglio chiarire il rapporto fra regista e collaboratori. Il regista è il « depositario dell'unità creativa » e « di tutti si serve e li fa partecipi della creazione in quanto li immette nella visione di quell'unico film che si va creando ». La posizione del regista, in sostanza, è quella d'un direttore d'orchestra (come egli dice in altro luogo) rispetto al singolo suonatore del complesso; ma un direttore d'orchestra che suoni musica propria. E la posizione del soggettista, dell'operatore ecc. è appunto quella del suonatore di un'orchestra: artista senza dubbio, ma non come individuo, bensì come elemento che solo nell'unità con altri — impressa dal regista — fa arte.

Con Umberto Barbaro, egli considera fra gli artisti, nell'accezione ora indicata, anche l'attore. Attore, dunque, che non « interpreta », come l'attore di teatro, un'opera data, ma si trova davanti ad una sceneggiatura che non è ancora l'opera, e rispetto alla quale deve dare un apporto creativo per la parte che gli compete. (Ed è anche per questa creatività dell'attore che il primo piano diventa l' « essenza lirica del film »; tuttavia da ultimo il Chiarini sembra aver attenuato la « distanza » fra attore di teatro e attore di cinema). Dove il sentiero percorso dal Chiarini si discosta da quello del Barbaro è nel rifarsi, per individuare l'arte dell'attore, ancora una volta al « sentimento » gentiliano: fuori dunque d'ogni psicologismo, d'ogni identificazione di attore e personaggio, ma fuori anche dalla « freddezza » diderotiana.

La « revisione critica »

Un ampio movimento di revisione delle posizioni estetiche accettate sin allora dalla maggior parte della critica fu promosso nel 1950 da Guido Aristarco con un articolo, pubblicato da « Cinema » ed intitolato « Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica » (12). L'Aristarco considerava che l'aver sostenuto un « cinema cinematografico » non fosse una posizione estetica ma polemica; polemica nei confronti dei troppi uomini di cultura che negavano al film possibilità d'essere arte. Se si fosse considerato invece il punto di vista estetico, sosteneva, ci si sarebbe accorti che nessuno degli elementi coniderati peculiari del film in realtà lo sono, come lo stacco, ad esempio, e il montaggio: « l'uno e l'altro esistono infatti anche in letteratura, anche nella musica, e, sia pure in misura più ristretta, nel teatro, o in certe forme di teatro ». In secondo luogo, egli negava che nel film l'immagine predominasse sulla parola: « può magari essere vero, ma soltanto in certi casi; nei casi, cioè, in cui questa legge si identifica con lo stile o la maniera di certe opere, cioè di certi registi, e non quindi in linea assoluta. L'artista, in quanto tale, sceglie i mezzi che gli convengono ». Il film, dunque, non va più giudicato, concludeva l'Aristarco, prendendo come metro l'ossequio o meno a pretese leggi ma col metro d'ogni opera d'arte. L'articolo ebbe larga eco e diede luogo ad un lungo dibattito che venne appunto chiamato della « revisione critica ». Della quale non si vuole qui contestare l'opportunità, in quell'epoca, di fronte alla mitizzazione di certi pseudoclassici solo, appunto, perché dotati d'un montaggio ricercato o d'una fotografia singolare; né l'opportunità di invitare la critica cinematografica ad un maggiore interesse tematico. Solo che dal proporre una revisione si passò in pratica ad una antitesi, e si sottovalutarono le ragioni di posizioni, in fin dei conti, lungamente meditate e discusse, e, per inserire il film nei problemi dell'arte (come non lo si fosse fatto, sia pure con varietà di risultati, appunto già col Chiarini, col Barbaro, col Ragghianti), si finiva per precludersi la possibilità d'una lettura piena del film nei suoi valori espressivi.

Alla polemica sulla « revisione », proseguita con l'antologia « L'arte del film » e con la « Storia delle teoriche del film », il Chia-

(12) Guido Aristarco: *Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 48, 15 ottobre 1950.

rini rispondeva sulle colonne di « Cinema » (13): teniamo fermi i risultati degli studi estetici e rinnoviamo invece la critica, allargandone il campo ad altri interessi oltre quello estetico; purché si tenga per fermo che si tratta di forme di critica diverse con oggetto diverso e che non è lecito mescolarle. « Il fatto estetico non esaurisce e non può esaurire la funzione della critica, particolarmente di fronte ad una forma di spettacolo così diffuso come il cinema e che tanto incide per la sua forma emotiva sul costume, la psicologia, l'educazione delle masse ».

E' questo il momento di maturazione delle posizioni chiariniane, in cui lo studioso vaglia ciò che resta del lavoro fino allora svolto e quali novità e sollecitazioni impongano aggiornamenti o mutamenti. Come molti uomini di cultura di fondazione idealista, egli non poté non risentire l'influenza del marxismo. « L'idealismo e il materialismo dialettico », scrive ancora nel 1951, « per la stessa origine hegeliana di questo, son venuti influenzandosi a vicenda anche se si son fatti e si fanno il viso dell'armi » (14). Tuttavia difficilmente potremmo dire, come da alcuni sbrigativamente s'è scritto più d'una volta, che la posizione chiariniana sia oggi approdata al marxismo; diverso è dire che ne abbia accolto alcune sollecitazioni, diremmo più ideali che non metodologiche o addirittura teoretiche. Dalla lettura di Gramsci egli certo trasse questo interesse nuovo, di cui si è discorso, ad una critica non solo estetica, che contraddiceva con le posizioni rigide sino allora mantenute sull'argomento. Ma se il Chiarini non seguì il Barbaro nel deciso passaggio dall'idealismo al marxismo è, ci sembra, per la pacatezza che il suo ragionare è andato assumendo negli ultimi anni, lontano dall'accesa polemica dei primi; una pacatezza che lo porta più ad accogliere e discutere i contributi delle varie posizioni estetiche e critiche (si veda, non a caso, come il Chiarini sia stato sempre sollecitatore ed estimatore della presenza dei cattolici nelle riviste da lui dirette, da May a Covi, da Morlion a Taddei, a differenza dell'ostentato disinteresse di altri) che non a sposare

---

(13) LUIGI CHIARINI: *Astratto verbalismo dei nuovi Don Ferrante* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 57, 1° marzo 1951 (e analoghe considerazioni in una lettera su « Cineclub », Reggio Calabria, n. 4, gennaio 1951, ripubblicata come editoriale di « Bianco e Nero » [*A proposito di una discussione sulla critica cinematografica*], Roma, anno XII, n. 4, aprile 1951).

(14) art. cit.; il Chiarini mostra di condividere il saggio di UGO SPIRITO: *Gentile e Marx* nel volume « Giovanni Gentile: la vita e il pensiero », Firenze, a cura della Fondazione Giovanni Gentile per gli studi filosofici, G.C. Sansoni ed., 1948, dove si mettono in luce le influenze marxiane sul pensiero del filosofo.

con calore una causa per tutte. Ciò comporta da un lato il suo mantenersi fedele, nelle grandi linee, alla sostanza dell'impostazione gentiliana a suo tempo accettata (e l'ultimo libro ne è la riprova), e dall'altro, per la varietà delle influenze accettate, a palesare alcune contraddizioni.

Di fronte al contenutismo, che fu la più grave malattia di molta critica marxista nell'epoca staliniana (influenzata dalla precettistica conformista di Zdanov che poté far breccia grazie a una non sufficiente maturazione estetica), quel che il Della Volpe chiama il « marxismo volgare », il Chiarini ribadiva che dare il giusto peso, e studiarne riflessi, origini ed incidenze, al tema, all'impegno, non significa farne il metro di giudizio della artisticità o meno del film. Così egli lamentava che i critici marxisti non si rivolgessero alle fonti idealiste di alcuni loro maestri, che li avrebbero salvati da certi pericoli; e rilevava come il Gramsci mostrasse « chiaramente l'influenza dell'estetica di Benedetto Croce. E' in virtù di questa influenza che il Gramsci, discorrendo di arte e di letteratura... distingue nettamente arte e cultura: la critica estetica da quella " storica " in senso marxista, arrivando persino a parlare di " arte pura " e mantenendo, comunque, ben saldo il concetto dell'autonomia dell'arte stessa ». Ma, più delle affermazioni « crociane » di Gramsci, i marxisti, rilevava ancora, avrebbero potuto trarre vantaggio per le loro tesi da certe affermazioni contenute ne « La filosofia dell'arte » del Gentile. « L'affermazione dell'inattualità dell'arte del Gentile con la conseguente negazione dell' " arte pura " nella concreta unità e storicità dello spirito, stabilisce implicitamente che non può esservi critica estetica che non sia anche e prima critica " storica ". E in effetti se non c'è arte " pura " non può esservi nemmeno una " pura " critica estetica ». (15).

Le affermazioni del Chiarini sulle influenze crociane di Gramsci diedero luogo ad una polemica con Pietro Ingrao, allora direttore del quotidiano « L'Unità ». Il Chiarini sviluppò con ampiezza un'analisi del testo gramsciano di « Letteratura e vita nazionale », analisi considerata sbagliata da « L'Unità » (16). Egli argomentava decisamente contro la tesi, sostenuta dal regista De Santis in un pub-

(15) art. cit.

(16) cfr. il testo della lettera del Chiarini a « L'Unità » di Roma, la risposta di P. Ingrao e un commento conclusivo in: LUIGI CHIARINI: *Arte e politica* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 65, 30 giugno 1951.

blico dibattito, secondo cui « non può darsi opera d'arte valida al di fuori di quel determinato contenuto politico che è l'idea del socialismo », rispondendo col ricordare come lo stesso Marx, nell'introduzione al « Contributo alla critica dell'economia politica », ammettesse il godimento estetico datoci tutt'oggi dall'arte greca, fiorita in una società agli antipodi della nostra e concludendo: « Bisogna guardarsi dall'indulgere a un'estetica che non sia in grado di capire l'arte o che addirittura scambi per arte quello che arte non è ». Più tardi (1953), un numero della « Rivista del cinema italiano » da lui diretta ospitante gli scritti di alcuni marxisti gli fornì l'occasione per una messa a punto assai chiara della sua diversa posizione (17). « In vero la posizione dei marxisti di fronte ai problemi dell'arte (e conseguentemente di quelli del film) è delle più curiose. Essi che partono, per dirla col Barbaro, da « una concezione del mondo che, per essere la sola filosoficamente e scientificamente (?) valida, e la sola confermata dalla realtà sempre, è anche la più alta e umanamente degna », e sono concordi nell'apodittica affermazione che esiste un'estetica marxista « moderna e veramente scientifica », per usare ancora le parole del Barbaro, parlano, poi, linguaggi alquanto diversi. E, certo, una scienza per cui 2+2 può fare, a seconda dello scienziato, 8, 12, 48 e, almeno per ora, mai 4, non può non sollevare il sospetto... Chi [ha letto, da Gramsci ai sovietici agli italiani i contributi marxisti in materia] non può non restare sconcertato di fronte a tanta contraddittorietà di giudizi e a quel faticoso girare intorno al problema centrale dell'arte che è tutto racchiuso... [nel] *piacere estetico* e [nella] *commozione*... Tutto ciò, se indica il vivo fermentare di un pensiero... contrasta in modo patente con la perentoria quanto non motivata condanna dell'estetica idealistica ». Per il Chiarini i marxisti tendono oggi, erratamente, « a dare all'opera d'arte un valore *ideografico* (il suo derivare ed esprimere una precisa e valida idea della realtà, scrive il Barbaro) in cui non c'è più posto per il sentimento, discacciato come residuo romantico e mistico. Questa riduzione dell'arte a pura discorsività porta a poggiare e sul suo contenuto — l'idea valida — e sulla sua tecnica — il linguaggio con cui tale idea è espressa — astrattamente presi... e l'uno e l'altra ». La ricerca, in sè apprezzabile (e di cui, come s'è visto, il Chiarini parlava già nel

(17) LUIGI CHIARINI: *Il film e i marxisti* in « Rivista del cinema italiano », Roma, anno II, n. 6, giugno 1953; cfr. anche: LUIGI CHIARINI: *I marxisti e il film* in « Cinema nuovo », Milano, n. 21, 15 ottobre 1953.

'34) d'un'arte popolare e nazionale, che parli cioè a tutto il popolo, « non deve porare alla conseguenza che l'arte e la critica passino dal servire liberamente un'ideologia a servire un regime, un partito, gli uomini che quel partito dirigono ». Unica eccezione, fra gli studiosi italiani, è Galvano Della Volpe, di cui il Chiarini accoglie qualche sollecitazione anche se resta fondamentalmente estraneo al cardine del pensiero di lui: la sostituzione del classico concetto di immagine. Ma in ogni caso il Della Volpe è « l'eccezione che conferma la regola, di cui è riprova, del resto, il fatto che la sua presa di posizione di fronte al problema artistico del film non ha suscitato quelle reazioni, polemiche e discussioni in campo marxista che ci si potevano attendere ».

Spettacolo e film

Il frutto di questa fase inquieta della cultura cinematografica, che dallo spunto della « revisione critica » giungeva ad approdi spesso contrastanti e comunque sembrava ormai negare concordemente l'esistenza autonoma d'un linguaggio del film, fu per il Chiarini un saggio, « Spettacolo e film », pubblicato da Luigi Russo su « Belfagor » (18) e che rimane fondamentale per intenderne l'attuale orientamento del pensiero. Egli rivendica polemicamente al « contributo italiano » (e quindi anche a se stesso) alla critica cinematografica d'aver raggiunto da tempo gli obbiettivi prefissisi dalla « revisione », e cioè la liberazione del film dalle regole fisse per inquadrarlo nei problemi dell'arte. Sembra anche ridurre il montaggio come « specifico filmico » a tendenza più che ad essenza, ma, inquadrando lo scritto nel resto degli ultimi volumi, l'affermazione acquista un senso ben differente. La discussione sul montaggio operata dalla critica italiana ha portato a negare che essenza del film sia il montaggio di pezzi brevi, cioè un particolare tipo di montaggio; ma l'architettura della teoria quale si è venuta configurando sino allora non è toccata, ed il montaggio resta sempre al centro delle argomentazioni chiariniane. Rispetto al passato, tuttavia, egli ammette che il film inteso come arte « non rientra agevolmente negli schemi dell'estetica idealistica »; e questo fece pensare al Barbaro che il Chiarini si prepa-

(18) LUIGI CHIARINI: *Spettacolo e film* in « Belfagor », anno VII, n. 2, 31 marzo 1952; ristampato in « Rivista del cinema italiano », anno II, n. 6, giugno 1953, e nel volume « Il film nella battaglia delle idee », Milano-Roma, Fratelli Bocca ed., 1954; seconda ed. riveduta nel vol. « Arte e tecnica del film », Bari, Laterza ed., 1962.

rasse ad abbandonare il campo in cui tuttora militava, tanto più che di seguito egli parlava di « colonne d'Ercole » che l'estetica crociana poneva alla comprensione del fatto filmico. Ma bastava leggere attentamente; ed a scanso di equivoci, o forse correggendo una momentanea svista, nell'ultima edizione del saggio egli scrive che « la comprensione del fatto filmico come fatto artistico resta... assai difficile a quanti *pongono* colonne d'Ercole *all'*estetica crociana ». Con il quale rilievo non vogliamo significare che le posizioni del Chiarini, dagli entusiasmi attualistici di trent'anni fa ad oggi, siano rimaste immutate. V'è un elemento che si fa sempre più vivo nella sua opera: l'esperienza concreta, la frequentazione dei film; sicché è dalle novità e dai problemi posti dai film che nascono, più che da constatate lacune di pensiero, le spinte di revisione. Anche « Spettacolo e film » nasce da due tipi di esperienze: i film « shakespeariani » di Olivier che, legati al teatro, ed indubbiamente artisticamente riusciti, posero il problema dello « specifico filmico », di come un film potesse essere « teatrale » e pure essere « bello », ed i film neorealisti, con la loro rottura delle convenzioni spettacolari consacrate.

D'accordo con l'Aristarco nel negare che i film shakespeariani di Olivier siano semplici « registrazioni su pellicola » di spettacoli teatrali, « in quanto la tecnica cinematografica vi entra non passivamente, ma come fatto espressivo », ne diverge poi quando l'Aristarco, rilevando la fedeltà, l'ossequio di Olivier a Shakespeare, ritiene trattarsi non di opere originali ispirate a Shakespeare ma di « traduzioni », anche se, contraddicendosi, parla di fusione delle due tecniche, teatrale e cinematografica. Ma il mezzo, obbietta il Chiarini, è cinematografico, e non altro, e allora si deve parlare « puramente e semplicemente di regia, che realizza lo spettacolo attraverso il mezzo cinematografico ». Esiste lo spettacolo ed esiste il film: ambedue si servono del mezzo cinematografico, ma sono diversi, anche se la distinzione, confessa, non è ancora e sempre nettissima.

Gli studi del Ragghianti sono dunque accettati in pieno, considerando una forma unica lo spettacolo visuale, che può essere realizzato attraverso il mezzo cinematografico o attraverso il mezzo scenico. Nell'un caso e nell'altro, con mezzi differenti, si « mette in scena » un testo preesistente. Accettata è l'altra tesi del Ragghianti, e cioè che le esigenze del cinema, il montaggio, lo stacco ecc., non sono nate con Lumière ma preesistevano nella storia dell'arte; senonché, afferma il Chiarini, anche la macchina inventata da Lumiè-

re ha suscitato delle esigenze, e da queste è andato sviluppandosi faticosamente, accanto allo spettacolo cinematografico, il film. La posizione ragghiantiana è dunque valida a patto di non estendere la totale identificazione di cinema e teatro a tutto il cinema.

Ed ecco, dalla pratica, lo spunto e la base per dipanare ulteriormente il ragionamento: i film del neorealismo italiano. Perché esista il film come distinto dal teatro-rappresentazione è necessario infatti che non ci si liberi soltanto dagli aspetti più vistosi dello spettacolo — grandi scenografie, costumi, luci ricercate, attori ecc. — ma che fin dentro l'essenza si colga un linguaggio diverso: un linguaggio che sorga con immediatezza, senza elaborazione preventiva. Pur rifuggendo il « miracolismo » della macchina da presa alla Dziga-Vertov, il Chiarini ritiene che il film debba avvalersi positivamente della sua possibilità documentaria e sviluppare una espressione propria, fuori delle convenzioni spettacolari. Il che non nega la necessità dell'autore, della scelta creativa; ma una scelta che si compie senza incastellature precedenti. Influisce sul pensiero chiariniano, oltre alle frequentazione con i film dell'immediato dopoguerra (*La terra trema* è il prototipo, e difatti egli ne fece curare da F. Montesanti la sceneggiatura « a posteriori »), la diffusione in Italia degli scritti del promotore e teorico del documentarismo britannico, John Grierson, che in quegli anni, appunto, erano stati fatti conoscere da Fernaldo Di Giammatteo. Il neorealismo finisce in tal modo per divenire una sorta di nuovo « specifico filmico », il modo di usare il linguaggio autonomo del film, diverso da quello di ogni altra arte. Per altra via, e cioè seguendo una impostazione filosofica rigorosamente tomista, era giunto alle medesime conclusioni, qualche anno prima, Felix A. Morlion (19).

Che il film vada liberandosi dalle antiche convenzioni ed anche il grosso pubblico sia più disposto ad un linguaggio di semplicità, è un fatto, e la crisi di Hollywood lo comprova, crisi, intendiamo, non solo economica ma artistica, di modo di fare cinema. Che il film, un po' in tutti i Paesi, vada riscoprendo esigenze che sembravano sopite del neorealismo, dando loro nuova rispondenza in esperimenti « anti-narrativi », o almeno contro la narrativa tradizionale

---

(19) FELIX A. MORLION: *Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano* in « Bianco e nero », Roma, anno IX, n. 6, agosto 1948; cfr. anche: FELIX A. MORLION: *Realismo cinematografico e mondo poetico* in « Cronache del cinema e della televisione », Roma, n. 20, primavera 1957.

(dal « cinéma-verité » di Rouch a *Shadows,* Ombre, di Cassavetes; dai film-inchiesta zavattiniani a *Cléo de* 5 *à* 7 della Varda), è un altro fatto incontestabile. Ma ci muoviamo pur sempre nell'ambito di poetiche: ché nello stesso periodo un Kubrick realizza con *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1956) un'opera d'arte tipicamente cinematografica, che non realizza certo il « film » nell'accezione documentaria chiariniana e d'altra parte non è « spettacolo » alla Olivier, posto che il testo di Cobb non è un testo-poesia così vincolante come quello di Shakespeare. La distinzione fra « spettacolo » e « film » ha comunque una sua validità, se, sul piano delle tendenze e non delle categorie, serve a distinguere artigianato (come, ad esempio, *Judgment at Nurenberg,* Vincitori e vinti, 1961, di Kramer) da piena artisticità; ed in tal senso essa invita ad avvalersi dei mezzi più propriamente cinematografici pur ammettendo la legittimità del ricorso a tecniche di diversa provenienza; distinzione, dunque, preziosa ai fini d'una metodologia critica e in pratica assai utile, ma che in sede estetica è accettabile solo a patto di riconoscere che anche lo « spettacolo » è cinema non in quanto tecnica (il che è pacificamente ammesso anche dal Ragghianti), ma proprio in quanto linguaggio. Il che, del resto, sembra essere condiviso dallo stesso Chiarini nel resto della sua opera e nelle conclusioni medesime del saggio, dove riconosce che la distinzione fra « film » e « spettacolo » non è poi tanto netta. Il problema, comunque, richiederà ulteriori approfondimenti e d'essere saggiato nella pratica, ché l'avvento della televisione consente di estendere anche ad essa le caratteristiche ritenute proprie del « film », le caratteristiche di accostamento non preordinato alla realtà: e non a caso Renato May parla globalmente di « civiltà delle immagini » (e già Balázs parlava di « civiltà visiva »); ma, al di là della comune « visualità », crediamo permanga, fra teatro-rappresentazione (ed anche teatro slegato da testi: pantomima ecc.), film e televisione una distinzione di linguaggi da approfondire pur senza cadere nelle categorie rigide e preclusive, d'accordo col Chiarini che ogni linguaggio si forma storicamente e muta e si arricchisce da tempo a tempo; senza però contraddirsi, ossia all'interno sempre di limiti assai ampi ma pur tuttavia esistenti.

In ogni caso la distinzione fra « spettacolo » e « film » consente al Chiarini, in tempi in cui lo « specifico filmico » pareva sotterrato, di disseppellirlo, alla ricerca sempre di una sistemazione estetica che consenta poi al critico di leggere il film nei suoi valori appunto este-

tici e di sceverare quindi il regista-poeta dal regista-artigiano o soltanto raffinatamente colto. La strada della « revisione », intanto, aveva portato il suo promotore, Guido Aristarco, dal ritenere che montaggio, stacco ecc. esistano anche in altri campi dell'arte al ritenere perciò di poter utilizzare come strumento critico, senza adattamenti propri e specifici al film, insegnamenti forniti in altra sede, nell'ambito della critica letteraria: di calare, cioè, nella pratica della critica cinematografica la metodologia critica di Lukacs. Del quale egli non fu, come anche inesattamente si è scritto, il primo assertore e divulgatore nel campo della letteratura cinematografica italiana: e si rilegga il saggio di Fernaldo Di Giammatteo su « Bianco e Nero » dove il critico torinese segnalava al lettore italiano gli studi lukacsiani ancora inediti da noi e ne rilevava l'interesse di alcuni risultati, al contempo indicandone anche i limiti e comunque collocandoli nel quadro storico-culturale in cui andavano inquadrati (20). Per tornare all'Aristarco, ne è venuto di conseguenza un abbandono dei vecchi entusiasmi per il neorealismo ed un opporre, per esempio, *Senso* a *La terra trema;* proprio perché lo strumento critico che usava più agevolmente gli consentiva di intendere un film-spettacolo che non un film anti-romanzo. Ai rapporti fra film e romanzo è dedicato l'ultimo degli studi del Chiarini che, integrato con quelli che già distinsero l'immagine filmica da altre serve, ci sembra, definitivamente ad accertarne l'autonoma esistenza e quindi l'esistenza d'un autonomo linguaggio (e non solo tecnica).

Film e romanzo

Constata il Chiarini col Francastel (21) che l'uomo si esprime in due modi, o attraverso la parola o attraverso le immagini e che il film, per quanto sinora detto, si riconduce a questa sua seconda capacità di esprimersi.

La profonda diversità fra cinema e narrativa (come in genere fra cinema e poesia) nasce dalla profonda diversità che passa fra l'immagine e la parola. Il Ragghianti, nel « Diario critico », analizza la

---

(20) Fernaldo Di Giammatteo: *Significato e conseguenza del linguaggio cinematografico* in « Bianco e nero », Roma, anno XI, n. 3, marzo 1950.

(21) M.P. Francastel: *Problèmes comparés du cinéma et d'autres formes d'expression* in « Revue internationale de filmologie », Paris, nn. 20-24, 1955. Gli studi che tentano confronti fra film e narrativa sono innumerevoli; ricordiamo per tutti: Claude-Edmonde Magny: *Estetica comparata del romanzo e del cinema* in « Bianco e nero », Roma, anno X, n. 1, gennaio 1949.

soggettivazione espressiva dell'immagine nell'arte figurativa rispetto alla parola. La parola « albero », egli dice, ha un suo oggettivo significato; ma il vocabolo utilizzato, in diversi contesti, dal Carducci, dal D'Annunzio o dal Verga, non è più la *identica* cosa; se poi dalla parola passiamo all'immagine figurativa, fra un « albero » giottesco ed uno di Van Gogh corre un abisso: per leggere le due immagini bisognerà risalire al modo in cui sono state fatte, al loro processo produttivo e vedere come fra l'albero e gli altri alberi dello stesso quadro esiste una identità di modo di essere stati fatti e « questa identità prosegue nella stessa forma, negli stessi termini di attuazione, anche nelle altre parti del quadro..., che nella relazione pratica hanno diverse denominazioni, come casa, monte, cavallo, uomo, campo, cielo, nuvola ». Pertanto, conclude il Ragghianti, per comprendere le espressioni figurative dobbiamo rivolgerci al « come » sono state espresse e non al « che » a cui si possono ridurre. Accettata tale impostazione, il Chiarini ne trae due conclusioni: prima, che non si dà critica senza ricostruzione dell'espressione, « ché altrimenti ci sfugge lo stesso valore dei singoli elementi dell'espressione stessa, cui si sovrappone lo schematico significato astratto o pur quello storicamente determinatosi ». Seconda, che l'immagine suggerita dalla parola è variabile, mentre il testo con la sua significazione è fisso; mentre nell'arte figurativa, e quindi nel film, l'immagine è fissa e la significazione variabile. Da ciò deriva come corollario, prosegue il Chiarini, che « la parola esprimendo direttamente il concetto ha, sotto questo riguardo, una capacità sintetica assai superiore all'immagine, mentre quando tende a darci una rappresentazione oggettiva... della realtà non solo non può raggiungere mai la completezza dell'immagine, ma le è impossibile competere con la forza sintetica di questa. Per contro l'immagine non ha la possibilità di esprimere direttamente il concetto ». Su queste basi è naturale che, se passiamo dall'esame della parola e dell'immagine in sè al considerarle articolate nel discorso artistico e più precisamente nella narrativa e nel film, le diversità sono chiarissime « nonostante le apparenti analogie (una vicenda, dei personaggi, certe possibili affinità nei modi di racconto) ». L'errore di quanti, con l'Aristarco, identificano film con romanzo nasce da « una valutazione soprattutto contenutistica del film... trascurando la *forma* e cioè quella struttura di linguaggio che si basa sull'immagine visuale e non sulla parola. Ristabilire i veri valori espressivi del film non significa trascurare il contenuto, ma investirlo nell'unico modo pos-

sibile per l'arte ». Del resto il Chiarini oppone all'Aristarco, pur senza condividerne le tesi, lo stesso Lukacs che ammette la diversità dei linguaggi artistici. Ma il nocciolo dell'errore dell'Aristarco e d'altri, rileva, sta nel confondere analogia con identità. Egli cita Gide (« il pensiero non ha peggior nemico del demone dell'analogia »); ma, se non andiamo errati, fu Nazareno Taddei a individuare per primo, sulle pagine della chiariniana « Rivista del cinema italiano », questo fondamentale errore aristarchiano. Nell'Aristarco, scriveva il Taddei (22), « c'è quel vizio di logica che i filosofi chiamano *fallacia amphiboliae,* cioè l'equivoco che si ha quando il termine proprio di un oggetto lo si attribuisce nello stesso senso a un altro oggetto a cui invece s'addice solo in senso analogo... Inquadratura, montaggio, primi piani ecc. sono strettamente legati alla natura del mezzo tecnico e meccanico del cinema e pertanto ne sono un mezzo tipico... L'estensione di tali caratteristiche ad altre realtà dipende sempre dal primo senso tipico e ha sempre, comunque, un senso analogico... Se io parlo di colpi di spatola in pittura, dico evidentemente un processo meccanico e fisico che in qualche pittore è riuscito ad assurgere a mezzo espressivo; ma se io parlo di colpi di spatola in musica, evidentemente non parlo di quel processo meccanico e fisico, bensì mi ricollego idealmente, per analogia, alla emozione provocata in me da certi colpi di spatola osservati in pittura e che mi vengono richiamati ora, nell'ascolto di una musica, da certi processi armonici o timbrici che materialmente con i colpi di spatola non hanno nulla a che vedere ». Ma il Chiarini tenta di andare anche più in là, negando in sostanza la stessa analogia fra film e narrativa. Egli esamina, allo scopo, alcuni elementi ritenuti affini: l'uno e l'altro sono racconto, l'uno e l'altro hanno dei personaggi. Ma il racconto, obbietta, « presuppone il diaframma del narratore tra i fatti avvenuti (anche se solo nell'immaginazione e di ordine fantastico) e colui o coloro che ne vengono a conoscenza »; colle immagini, invece, anche se un film usi uno « speaker » come narratore, « non si racconta, ma si rappresenta ». Nel film, dunque, si avverte che c'è un autore in quanto esiste uno stile: l'autore, la presenza dell'autore « è avvertibile solo sul piano dell'analisi estetica ». Nel romanzo, al contrario, la presenza dell'autore « non è... un fatto puramente stilistico... ma è insita nel mezzo impiegato, la parola, che presuppone un parlante col quale

(22) Nazareno Taddei S.J.: *La polemica degli « specifici »* in « Rivista del cinema italiano », Roma, anno II, n. 7, luglio 1953.

anche il lettore meno provveduto si mette in comunicazione appena comincia a leggere la prima pagina ». Quanto al personaggio, nel romanzo la sua psicologia, « se pure non enunciata immediatamente, ma costruita col procedere del racconto... ci è data dalle azioni, dai dialoghi, dai pensieri, dalle sensazioni dei personaggi, oltreché (secondo la tecnica del romanzo) da informazioni, dichiarazioni, commenti e, insomma, interventi dell'autore *onnisciente*. E mentre la parte visiva... ci è appena suggerita per quel tanto che interessa la narrazione... e ogni lettore può completarla con la sua fantasia, l'altra, di carattere per così dire non " rappresentativo ", è fissata definitivamente con le parole: il lettore non ha che da prenderne atto... Ora nel film avviene proprio il contrario: il personaggio è là di fronte a noi che lo vediamo così com'è, nel suo aspetto fisico, nei suoi abiti, nei suoi gesti, nelle sue azioni e reazioni ». E inesatto è del pari che il romanzo, come il film, si esprima attraverso immagini, poiché esse, quando vi sono, « sono spesso integrate da sensazioni non visive », ma in ogni caso l'immagine filmica è immagine, ancorché sia presente il dialogo, visiva, mentre l'immagine letteraria è « suggerita dalle parole con indicazione di elementi visivi... o non visivi » (ad es. « l'odore di oscurità e di frescura » di Proust). Il che non nega che si possa da un romanzo trarre un film; ma esso romanzo sarà solo da valutare come uno dei precedenti culturali del regista ed il film andrà comunque valutato in se stesso e cioè analizzandone la forma.

Ci sembra così d'aver tracciato con sufficiente esattezza l'arco di circa un trentennio di studi di Luigi Chiarini, il quale è andato approfondendo le enunciazioni d'un tempo con analisi sempre più meditate. Anche se a voler trarre una sintesi, come s'è cercato di fare, dei suoi risultati sui singoli problemi si ha a volte l'impressione che, per una certa ambivalenza di alcune tesi, possa in definitiva sfuggirci di mano l'approdo ultimo. E questo si deve alla posizione di mediazione (ci si consenta il termine certamente improprio) che il Chiarini sembra assumere nei confronti delle più diverse posizioni culturali, accettandone empiricamente alcuni risultati ma poi non riuscendo a sfuggire alla vocazione del teorico di sistemarli organicamente; il che provoca alcune contraddizioni peraltro feconde in quanto sollecite di ripensamenti e messe a punto. Lontano dalle polemiche d'un tempo, egli considera oggi che « la lezione più valida per quanto riguarda l'arte resta ancora quella di Benedetto Croce », sia pure

integrata, ed in ciò non smentisce la sua formazione, dalla « revisione » gentiliana. Ma manca oggi al Chiarini, come invece era agli inizi, il limite teoretico fondamentale dell'idealismo e cioè il ridurre monisticamente tutto al solo spirito. Forse proprio il cinema, con i suoi problemi molteplici, lo ha avviato, sia pure non esplicitamente, ad una concezione dualistica che ammette la materia come distinta; senza il quale dualismo, ad onta d'ogni intelligente disquisizione, la comprensione del fatto filmico resta assai difficile. E senza dubbio talune discordanze o contraddizioni o non sufficienti chiarimenti del pensiero chiariniano si risolverebbero se, come speriamo, dopo l'attuale salutare bagno nell'empiria fuori di ogni « ortodossia ideologica » egli riprenderà le fila del discorso filosofico di fondo da cui è partito per aprirsi ad una prospettiva teoretica dove spirito e materia si ricomprendano nella realtà, una realtà oggettiva dove i due termini si concilino nella essenza di Dio, da un lato, e nella sua creazione, dall'altro. Discorso troppo alto? Non crediamo. Dopo tanto giornalismo, il film, l'estetica in cui il film si inquadra, ha bisogno di tornare ai fondamenti razionali della filosofia. In questo senso, nell'invitare al ragionamento, nel riproporre i problemi, nel confrontare nella pratica e nella teoria i diversi linguaggi per discernere quello del film, il contributo di Luigi Chiarini, lo si discuta pure negli esiti particolari, resta davvero fondamentale e negli studi sul film e, riguardo ad essi, nel più vasto ambito degli studi estetici nel nostro Paese.

Temi politici nel cinema anglosassone

di MARTIN S. DWORKIN

Non mancano certo oggi i film di denuncia — ma quella che è quasi assente è la politica —. E questo fatto dovrebbe sorprendere, in un mondo nel quale vi sono tante cose storte, e tanti che se ne rendono conto. Non che manchi del tutto un significato politico nelle varie forme di spettacolo di un'epoca come la nostra, caratterizzata da problemi di così grave attualità e da così disperati voli di immaginazione. Ma la circostanza che la politica entri così poco come soggetto o fondamento di opere drammatiche è forse in se stesso il fatto più significativo del mondo politico contemporaneo. Da una parte, l'ondata di denuncia (che non si manifesta solo sullo schermo) colpisce principalmente la violenza materiale e l'apatia aggressiva di quelli che sono troppo giovani per avere diritto al voto, o che hanno da poco superato tale età. Tanto la violenza che l'apatia, naturalmente, non sono altro che una rinuncia a qualsiasi senso di responsabilità, che sia diversa da quella che si esercita in siffatti stati infantili di rallentamento dei freni.

Vi è forse più denuncia a favore dei giovani nel cinema di oggi che in qualsiasi altro momento da quando la settima arte è comparsa in questo mondo, un mondo che i giovani non hanno contribuito a creare ma che invece perpetuano. Come in passato, vi sono moltissimi film sul problema della gioventù. Ma più che mai oggi sono a favore dei giovani, o anzi creati addirittura da loro, in varie « nouvelles vagues » di produzione che si svolge lungo le tradizionali e familiari linee dello spettacolo commerciale. L'accortezza di evitare la politica nel cinema, al pari di quanto avviene in tutte le forme di denuncia che si esprimono nell'industria del divertimento, mostra

un ottimo senso degli affari, dato che i giovani hanno finito col costituire, avvicendandosi, il maggior introito dell'esercizio cinematografico.

E se è vero che ciò che appare sullo schermo cinematografico dipende da quello che il pubblico vuole e da quello in cui crede, sembra che la stragrande maggioranza degli assidui nelle sale di proiezione — tipicamente ed essenzialmente costituita da giovani — cerca incoraggiamento e catarsi per l'amarezza accumulata contro il mondo ed il modo in cui esso va avanti. Ma per quanto ci si illuda di fare qualcosa per eliminare quella che questi giovani credono sia la causa del male, non sembra che ci si preoccupi molto della politica vera o immaginaria che sia.

Per esempio *The Explosive Generation* (1961) potrebbe essere, fra tutti i film messi in giro da Hollywood in tanti anni, quello che più si avvicina alla espressione di una coscienza politica dei giovani. Ma ciò può dirsi soltanto per via di una lieve fumata a proposito della politica internazionale e può rilevarsi in una sola sequenza, confusa in un sacco di altre fumettistiche sui problemi del sesso e di sdolcinati sentimentalismi a proposito di problemi didattici. Avviene nel film che un gruppo di studenti liceali, capeggiati da Patty MacCormac e Lee Kinsolving, scoprono che una libera discussione in classe può comprendere argomenti come il servizio militare, la bomba atomica, la religione e la politica. Ma appare chiaro che si tratta di un espediente, perché assai più importante è il problema di stabilire « ... fino a che punto una ragazza può arrivare per rendersi simpatica... » specialmente dopo essere arrivata al punto di stare fuori tutta la notte per partecipare ad una festa clandestina in un lussuoso appartamento in riva al mare. L'intento del film è quello di fare della propaganda senza sacrificare il contenuto spettacolare e lo sceneggiatore Joseph Landon insieme con il regista Buzz Kulik coraggiosamente assicurano il pubblico che tutto ciò fa parte di un movimento di ampiezza mondiale e tale da possedere un respiro storico. La ribellione di tutto un gruppo di studenti, che serve a ripristinare l'autorità di un simpatico insegnante, accortamente compiacente (William Shather), non soltanto costituisce un soddisfacente cliché di innumerevoli film sugli adolescenti, ma viene presentata come un eroico paradigma di azione politica giovanile. Ma a così breve distanza dai « boulevards » alla moda della California meridionale riesce tuttavia difficile accomunare questi ribelli figli di papà

con le loro teorie su un tipo di scuola-giocattolo, alla gioventù in fermento che riempie i titoli dei giornali in tante città e in tante strade. Infatti molta gente potrebbe non comprendere tutte quelle sottigliezze sui diritti civili degli adolescenti e prendere per buona qualsiasi parola che proviene dal film, tanto più quando è pronunciata a voce alta, quando viene proclamata la « pulita » esigenza dell'amore dei minorenni, contrapposta alle stupide preoccupazioni dei più grandi, non esenti da motivazioni che derivano da un modo di pensare poco pulito. Un osservatore deluso o troppo sospettoso dei film americani potrebbe persino pensare che la forma ed il contenuto di *Explosive Generation* sono accuratamente moraleggianti. Tutto il sacro furore a favore della libera discussione dei problemi del sesso, egli potrebbe dire, tende in realtà a rappresentare un dibattito sui problemi politici, che non possono essere discussi apertamente, a scuola o al cinema: nel nostro tempo i valori morali sono ad una svolta. Il senso triste, addirittura tragico, in cui si può dire che questa affermazione è valida non ha nulla a che fare con le pastoie della censura, ma con quelle del commercio e della cultura, misurati col metro con cui i produttori giudicano il loro pubblico e con quello con il quale il pubblico misura se stesso.

Per rendere giustizia ad Hollywood bisogna diagnosticare il profondo deragliamento di energia spirituale in una società democratica. E' può anche riuscire confortante il fatto che i soli film che trattano seriamente il problema della gioventù di fronte alla realtà politica vengano oggi non da Hollywood, ma da una produzione cinematografica in gran parte destinata alla educazione religiosa.

Question 7 (1961) ha un fine dichiaratamente anticomunista e provvidenzialmente attuale, dato il perdurare della crisi determinata dalla divisione della Germania. Con un arrangiamento simile a quello *Martin Luther* (1953), che forse fu il film religioso di maggiore successo, *Question* 7 è stato commissionato da organizzazioni luterane degli Stati Uniti e della Germania e prodotto da Lothar Wolff per la ditta Louis de Rochemont. Come nel caso di *Martin Luther, Question* 7 si propone di raggiungere il maggior numero possibile di spettatori nei cinema e molti di più, nel giro di parecchi anni, nelle parrocchie, nelle scuole, nei sindacati, nei circoli; ed infine in tutti gli spazi abitati in cui sia collocato un televisore. Molti dei giovani per i quali *Question* 7 è stato soprattutto realizzato troveranno con ogni probabilità che non è un film divertente, e che quindi non

è fatto per loro, ma solo per i grandi, che sanno sempre qual'è il tipo di divertimento educativo adatto per i minori. E, abituati come sono a un tipo convenzionale di narrativa romantica che comprendono e apprezzano, certamente saranno sospettosi dell'accurato, quasi didattico scambio di argomentazioni fra dottrina comunista e coscienza cristiana, quale si verifica in questo soggetto di Allen Sloane, realizzato con la regia di Stuart Rosenberg in uno stile semi-documentario, familiare ai film didattici o di propaganda. Ma una volta che si tiene conto di questo non dissimulato, anzi orgogliosamente proclamato scopo del film, bisogna riconoscere che vi è una sentita preoccupazione per i problemi dei giovani, quale non è facile riscontrare normalmente nella produzione cinematografica.

Si può anche sperare che una parte di quello stesso pubblico che dovrebbe esultare di simpatia per i discoli polemisti di *The Explosive Generation* possa rilevare le differenze fra quelli e i giovani di *Question* 7. Una speranza che, non c'è bisogno di dirlo, non ha nulla a che fare con le riserve di natura estetica che si possono fare sul film o sui dubbi che esso può sollevare o ribadire a proposito dei problemi politici e morali dei tedeschi. Fra i quali bisogna annoverare una certa insistente meraviglia per la puntualità di questa speciale incarnazione di coscienza cristiana nella Germania, sia orientale che occidentale, a due millenni di distanza dalla nascita di Cristo ed a quindici anni dalla morte di Hitler.

I problemi dei ragazzi e delle ragazze di *The Explosive Generation,* che si trastullano di politica in ambienti ben riscaldati, hanno un valore di realtà comunicativa nei limiti entro i quali possono essere reinterpretati dai singoli spettatori. Ciò determinerebbe la loro validità solo come racconto, se non fossero espressi con l'intento di propagandare una certa versione della realtà, offrendo delle immaginazioni belle e fatte, su ordinazione di quel particolare pubblico che paga il biglietto d'ingresso. In modo diverso *Question* 7, pur facendo della propaganda, la rivolge ad una critica interiore della realtà, come asserzione ed esame di coscienza. Gli autori del film vogliono persuadere, influenzare gli spettatori in modo da suscitare le loro energie nei conflitti con la realtà.

Il problema che il giovane protagonista (Christian de Bresson) deve affrontare nel riempire il questionario che viene sottoposto agli studenti della Germania orientale, non è una versione « per ragazzi » di un problema per adulti; è un problema vero. Non si tratta sol-

tanto del suo adattamento a vivere con la gioventù comunista, e dei suoi sogni di diventare un grande musicista, ma della coscienza che il suo comportamento, quale che sia, ha una ripercussione sugli altri, particolarmente suo padre (Michael Gwynn), un pastore che lotta per difendere la sua fede e la sua missione cristiana sotto la diretta ed aperta ostilità del regime della Germania orientale. Un accento di realismo è essenziale per gli intenti del film; il quale, anche se non può pretendere di possedere i caratteri dell'attualità cinematografica, insiste sul fatto che si tratta di « un racconto di vita contemporanea basato su fatti e documenti autentici... » non escluso l'impiego scrupoloso di ambienti non lontani dal confine con la Germania orientale. Il carattere di attualità del film non viene mitigato dal fatto che il suo culmine di drammaticità è legato alla possibilità di fuggire dalla Germania orientale, possibilità oggi eliminata con la costruzione del noto muro che divide Berlino. Al contrario, esso getta una luce su quella barriera di pietre e filo spinato col fatto stesso di illuminare quella barriera di opinioni e di idee che è stata alzata per separare uomini che parlano una stessa lingua, che hanno uno stesso retaggio — nobile o ignobile che sia — ed una identità nazionale. Anche qui, c'è da temere che *Question* 7 annoi o disturbi quegli spettatori, vecchi o giovani, per i quali la politica è irrimediabilmente « pesante » e qualsiasi realismo sullo schermo una prepotenza al pubblico che paga per una evasione nei regni della fantasia. Questa convinzione può infatti costituire elemento di resistenza all'efficacia propagandistica del film persino maggiore dell'obiettivo ultimo contro il quale il film stesso si scaglia, i comunisti di incrollabile fede. L'anticomunismo di questi spettatori è naturalmente fuori di dubbio — in primo luogo perché nessun dubbio su di esso viene espresso o incoraggiato. A questo riguardo, gli anticomunisti di marca reazionaria o progressista hanno poco da rallegrarsi quando considerino che in Corea i più vulnerabili agli attacchi ideologici dei comunisti cinesi furono quei pacifici e patriottici cittadini non usi alla speculazione, che erano stati abituati dalla pubblicità e dagli spettacoli ad essere consumatori insaziabili di sogni in scatola.

Giova quindi ripetere il solito principio, qui quanto mai pertinente, che la politica può essere oggetto di spettacolo, ma che non significa che bisogna trasformare i teatri in centrali di propaganda, bensì esattamente il contrario. La maggiore e più fatale propaganda delle arti popolari è semplicemente la eliminazione della critica e

della discussione. In questo modo, il più innocuo materiale di divertimento non fà, nel migliore dei casi, che agire come elemento di approvazione di tutto ciò che viene deliberato nelle sfere ufficiali. Ed ancora una volta, lo svago effimero dei *circenses* non fa che procrastinare i dolorosi orrori derivanti da una generale mancanza di coscienza civica.

Ma un più ampio ricorso alla politica come sfondo di melodramma non costituisce garanzia delle enunciazioni di tesi politiche degne di qualche interesse, come ampiamente dimostra lo spunto politico chiaramente anti-politico di *Ada* (Ada Dallas, 1961). Questo film, che è rivolto a un pubblico più maturo di quello a cui è diretto *The Explosive Generation,* è tratto dal romanzo di Wirt Williams, e, occupandosi di politica, costituisce un fatto abbastanza raro nel campo dei film hollywoodiani. Questo segno di distinzione non è naturalmente determinato dal fatto, non certo eccezionale e quasi sempre insignificante, che nel racconto è compresa una elezione a sceriffo o procuratore, come succede normalmente nei western o nei film polizieschi. In *Ada* è dato più vasto sfogo alla politica, ma ciò non conferisce al film un maggior significato. Regista Daniel Mann, il film si basa su una sceneggiatura di Arthur Sheekman e William Driskill e racconta le vicende di un boscaiolo strimpellatore di chitarra che finisce col diventare governatore di uno Stato del sud. Ma ben presto si scopre che il film non è altro che un drammone all'antica, intorno alla ascesa di una brava donna (Susan Hayward), che dopo essere stata una prostituta, finisce col diventare la moglie del governatore ed il suo braccio destro contro le forze organizzate della corruzione, impersonate da Wilfrid Hyde White. Per tutto il film, il pubblico si rende conto che gli intrighi di corridoio ed i compromessi politici non hanno alcun valore realistico, ma sono inventati e rimontano a tempi ormai lontani, cioè alla fine degli anni trenta, epoca in cui è collocata l'azione, malgrado certi anacronismi, come la presenza di un registratore magnetico. Ed il modo in cui la fulminante confessione, da parte del governatore, della sua mancanza di senso politico salva all'ultimo istante, in seno al Parlamento, un programma illuminato di riforme non serve che a ribadire la convinzione popolare che è impossibile qualsiasi rimedio politico contro il malgoverno. Il salvataggio di masse democratiche mediante un provvidenziale atto di umiltà da parte di eccezionali capi politici appartiene ad una vecchia tradizione di retorica politica — quale si ma-

nifesta in film come *Mr. Smith Goes to Washington* (Mr. Smith va a Washington, 1939) di Frank Capra, *Hail the Conquering Hero* di Preston Sturges (1944), *Cass Timberlane* (Il Giudice Timberlane, 1947) di George Sidney e dozzine di altri. Questi film sono una felice esaltazione della fede del pubblico più che nella politica, nel cinema, poiché questo è uso proclamare il trionfo finale dei sentimenti contingenti sui nemici perenni della democrazia popolare. Il punto essenziale del mito, però, non consiste in proteste o critiche, bensì in affermazioni di principio, come si può meglio dimostrare facendo il paragone con un altro film che racconta la conquista del potere politico da parte di un provinciale, un film diventato tipico del repertorio cinematografico per la televisione: *All the King's Men* (Tutti gli uomini del re, 1949) di Robert Rossen, tratto dal romanzo di Robert Penn Warren.

Una analogia recente, e quindi più impressionante, va stabilita certamente con il film inglese *No Love for Johnnie* (Eri tu l'amore, 1961) di Ralph Thomas; e non soltanto perché esso è un dramma molto più serio e degno di meditazione, ambientato nel mondo della politica, ma per il fatto che sembra essere l'unico altro lavoro del genere in un lunghissimo periodo di tempo. A parte qualche occasionale indizio, che normalmente sfugge all'occhio non esperto, come in *The Explosive Generation,* non vi erano finora, in questo ultimo decennio, altri film che trattassero esplicitamente di politica salvo il film biografico di Dore Schary *Sunrise at Campobello* del 1960 e fino a *Advise and Consent* (Tempesta su Washington) di Otto Preminger, terminato l'anno successivo ma non uscito per intralci di ordine legale sino alla metà del 1962. Solo in parte è possibile spiegare questa lacuna con il concorso di cause diverse, alcune delle quali sono state ripudiate come « maccartismo », le quali tentarono negli anni cinquanta di evitare ogni polemica nel cinema; indicativo a questo proposito è lo scarso numero di film che energicamente affrontano argomenti così aspramente controversi come il problema dei negri; e fra questi *The Defiant Ones* (La parete di fango, 1958) di Stanley Kramer, *Take a Giant Step* (1959) e *Raisin in the Sun* (Un grappolo di sole, 1961) di Daniel Petrie.

No Love for Johnnie continua a rivelare quello che ha impressionato molti critici americani — e persino molti dei più fastidiosamente schizzinosi critici britannici: un'ondata di energia autocritica nei più recenti film inglesi, come per esempio *Windom's Way* (Ter-

ra di ribellione, 1958) di Ronald Neame, *Look Back in Anger* (I giovani arrabbiati) di Tony Richardson, *Sapphire* (Zaffiro nero) di Basil Dearden e *Room at the Top* (La strada dei quartieri alti) di Jack Clayton, tutti del 1959, nonché *The Entertainer* (Gli sfasati) di Richardson, *Our Man in Havana* (Il nostro agente all'Avana) di Carol Reed, *I'm All Right, Jack* (Nudi alla mèta) di John Boulting, *Tunes of Glory* (Wiskhy e Gloria) di Ronald Neame e *The Angry Silence* (La tortura del silenzio) tutti del 1960. S'intende che tanto a coloro che sono sommersi nella spazzatura di Wardour Street quanto a quegli americani che sguazzano negli scarichi dei lavandini di Hollywood, questi film debbano sembrare particolarmente rari. Fra l'altro, essi confermano la convenienza di produrre film che posseggano oltre all'interesse commerciale anche dei valori estetici, essendo radicati nelle esperienze di vita degli inglesi, senza il rammarico di bandire quella serie infinita di polpettoni per consumo interno e estero, che così Paul Rotha condannava nel 1957: « ... non fanno che ripiegare sugli eroismi dell'ultima guerra, o su temi comici ambientati nella piccola borghesia suburbana, sui sempre più noiosi " musicals " (il genere in cui meno riusciamo) ed infine sull'onnipresente film poliziesco ».

Malgrado tutto ciò, *No Love for Johnnie* rappresenta una deviazione da questo nuovo corso del cinema inglese, che ha un profondo significato politico, poiché si occupa esplicitamente di persone che fanno della politica. Non solo, ma è una delle analisi più seriamente ideate e coscenziosamente realizzate, che siano state mai portate sullo schermo, di vere ambizioni politiche e dei rapporti di queste con la volontà popolare. Il modo notevolmente sofisticato col quale viene trattata la politica non va a discapito della maniera in cui è modulato, con lodevole cura, l'intento didascalico e patriottico di dare una lezione sul senso di civismo degli inglesi. E' infatti assolutamente mirabile il modo in cui si dà per scontata la maturità del pubblico in materia politica, insieme alla capacità di accettare talune indeterminatezze nel carattere di persone reali. Il dialogo ricco e chiaro della sceneggiatura di Wilfred Fienburgh è tanto più eloquente quanto più lascia molte cose non dette. E la regia di Ralph Thomas, nella produzione di Betty E. Box, rappresenta una magnifica esercitazione sul modo di indurre gli spettatori a scoprire da sè quello che devono conoscere su personaggi complessi ed ambigui, nonché quello che finiscono col riconoscere come inevitabile realtà sullo schermo e fuori

di esso. Nel fornire al pubblico tanti abili sottintesi, la regia di Thomas riesce in quella integrazione del mezzo e dell'argomento che è così chiaramente mancante in altri film, come *Ada* o come quelli appartenenti alla lunga schiera dei melodrammi a tesi, che sparano discorsi e slogan sui meriti e sulla superiorità della democrazia, mentre in realtà non possono fare appello che ad una grossa incoscienza da parte dei veri democratici che stanno seduti in una sala cinematografica. La reciproca integrazione fra produzione cinematografica e impegno politico fa sì che il film sia al tempo stesso uno svago ed uno stimolo intellettuale. Ed è un fatto affascinante oltre ché intellettualmente stimolante seguire le inflessioni della brillante interpretazione di Peter Finch nelle vesti del protagonista, con le intricate complessità della sua ricerca per un amore, che egli è incapace di dare, e la sua troppo scoperta cupidigia per il potere politico. La rivelazione del personaggio è graduale, attraverso il comportamento di Johnnie desolatamente privo di amore, sullo sfondo delle altre persone, abilmente delineate, che così facilmente avrebbero potuto costituire una galleria di macchiette. Vi è la moglie, attiva in politica ma arida di sentimenti (Rosalie Crutchley), la cui apostasia dal comunismo gli serve non come ultima occasione per una vita di cameratismo, se non di affetto, ma come propizia opportunità per assicurarsi quel posto al governo che rappresenta la meta ultima della sua carriera. Vi è la modella carina (Mary Peach) abbastanza giovane per potere essere sua figlia ma abbastanza matura per accorgersene al momento opportuno, nei cui amplessi (descritti esplicitamente, ma opportunamente in tutti i particolari) egli chiaramente avverte la prima completa passione della sua vita. Vi è l'amico e vicino devoto (Billy Whitelaw), che potrebbe essere molto di più, ma del cui entusiasmo egli inevitabilmente si serve e la cui devozione non può fare a meno di tradire. Vi sono poi incontri con personaggi molto bene a fuoco, come il datore di lavoro della giovane modella (Dennis Price), un fotografo dalla figura scialba; il padre di lei (Michael Goodliffe) studiatamente cortese; un vecchio parlamentare (Stanley Holloway), del suo stesso partito (laburista), il quale cerca di aiutarlo a superare l'amarezza di non essere stato chiamato a far parte del governo; un paio di dissidenti chiaramente di sinistra (Donald Pleasenc e High Burden), che vogliono servirsi della sua delusione per creare imbarazzi al governo; un Primo Ministro (Geoffrey Keen) non idealizzato ma pur tuttavia efficace, il quale deve cercare di dissuaderlo

in nome degli interessi del Paese e del Partito, se non per amore di se stesso; e il segretario del parlamentare (Paul Rogers), impeccabilmente calmo, che lo disprezza come spia e opportunista. Una riunione del comitato del partito nel suo grigio distretto industriale, per richiamarlo all'ordine, rappresenta una clamorosa denuncia della sua capacità di autodegradazione, ed al tempo stesso una delle più abili inquadrature cinematografiche intese ad illustrare la tattica dei comunisti di servirsi dell'azione politica di gruppi; paragonabile al tumultuoso comizio per la raccolta di fondi che appare in *Trial* (L'imputato deve morire, 1955) di Mark Robson e Don Mankiewicz. Vi è dell'ironia acida, ma anche della simpatia comprensiva, nello svolgersi dei fili delle intricate coincidenze e del personaggio, che alla fine portano Johnny, sempre non amato, a sedere sui banchi del governo alla Camera dei Comuni; ed a compiere il gesto in cui si riassume la sua ambizione privata e la sua missione pubblica, quello di mettere i piedi sul tavolo del ministro del Tesoro, sul quale è deposta la grossa mazza che simboleggia il potere della Corona.

In *No Love for Johnnie* la politica è, quindi, qualcosa di più di uno sfondo per l'azione drammatica. E' l'ordito nel quale sono inestricabilmente intrecciati i personaggi e la loro vita con quell'elemento inseparabile che è la vera sostanza del film come opera di teatro. Nel ritratto di Johnnie, non va cercata l'asserzione che si tratti di un qualsiasi uomo politico, o di un prototipo di uomo politico, ma ci si trova di fronte a un uomo politico determinato, molto umano, fallace, eppure a modo suo molto abile. Gli spettatori possono rendersi conto che sono i suoi difetti, più che le sue doti, che lo spingono a cercare il prossimo, per quello che ne può ricevere. Ma ad un maturo giudizio, che è quello che il film esige, non deve sfuggire che è proprio questa qualità di ambiziosa devozione ad una causa che può, anzi deve essere usata per quel benessere di tutti, che a largo raggio costituisce la vita stessa di un governo. Ancor più, la graduale scoperta del personaggio di Johnnie da parte del pubblico rappresenta un'esperienza utile, stimolante — e certamente una rivincita della forza drammatica della politica come forma di spettacolo. Ed ancora una volta, in una partecipazione così sensibile, il teatro assurge ad esaltazione ed a celebrazione dello spirito critico in un chiaro discorso, che rappresenta il trionfo dell'arte e del pensiero di un popolo libero, oltre che la vera e definitiva garanzia della libertà delle istituzioni.

Un cinema di purezza

colloquio con JEAN DELANNOY

D. (Fioravanti): *Ci troviamo di fronte ad una personalità che si è formata attraverso le più varie esperienze del mondo del cinema. Delannoy ha abbracciato questa professione per autentica vocazione, superando anche difficoltà di ogni genere; è passato dalla esperienza di attore a quella di montatore, di sceneggiatore, e infine di regista. Quindi io credo che proprio attraverso le esperienze fatte Delannoy abbia quella visione panoramica e generale del film, che fa di un realizzatore, non solo il creatore del film, ma anche il coordinatore dei contributi artistici di tutti coloro che compongono una « équipe » cinematografica. Ora, signor Delannoy, La preghiamo di esporre i criteri che guidano il Suo lavoro, lo scopo dei Suoi film, i Suoi metodi di lavoro e soprattutto di voler mettere a disposizione dei nostri allievi il frutto delle esperienze maturate in Lei attraverso i molti anni della Sua attività di regista.*

R. (Delannoy): Ho la fortuna di comprendere un poco l'italiano, quindi ho capito tutto quel che il vostro direttore ha detto, ma malauguratamente non ho la fortuna di parlarlo perché gli studi umanistici francesi sono organizzati in maniera tale che ci si insegna il latino, ma non l'italiano. E mai più di oggi ho rimpianto questo perché avrei voluto essere compreso da tutti. Non ho intenzione di farvi un discorso, naturalmente, perché illustrare se stessi è sempre un riportarsi a delle teorie, mentre voi avete visto dei film ed è attraverso quelli che avete potuto farvi un'idea della mentalità, del carattere, delle tendenze del regista cinematografico che io sono ormai da tanto tempo. Anch'io sono stato della « nouvelle vague », ho fatto il mio primo film a 25 anni; non è dunque cosa nuova. Ho fatto più di trenta film. Il senso che posso dare alla mia carriera quando

la riguardo a ritroso sta forse in una varietà — non una disparità — di opinioni nei riguardi del cinema. Il cinema è per me qualcosa di universale e non ho mai potuto distaccarmi da questa idea. Per questo ho fatto film differenti tra loro, opposti, almeno in apparenza. Non sono di quei registi che fanno — sotto varie forme — sempre lo stesso film, che tornano sempre sui medesimi argomenti, che girano attorno a se stessi: io torno ripetutamente soltanto ai problemi che sollecitano il mio interesse. Ci sono talvolta problemi di giovinezza e di infanzia che mi tormentano; o quelli ad esempio dei rapporti fra uomo e donna, su cui ho fatto diversi fim, o anche problemi religiosi che mi interessano particolarmente.

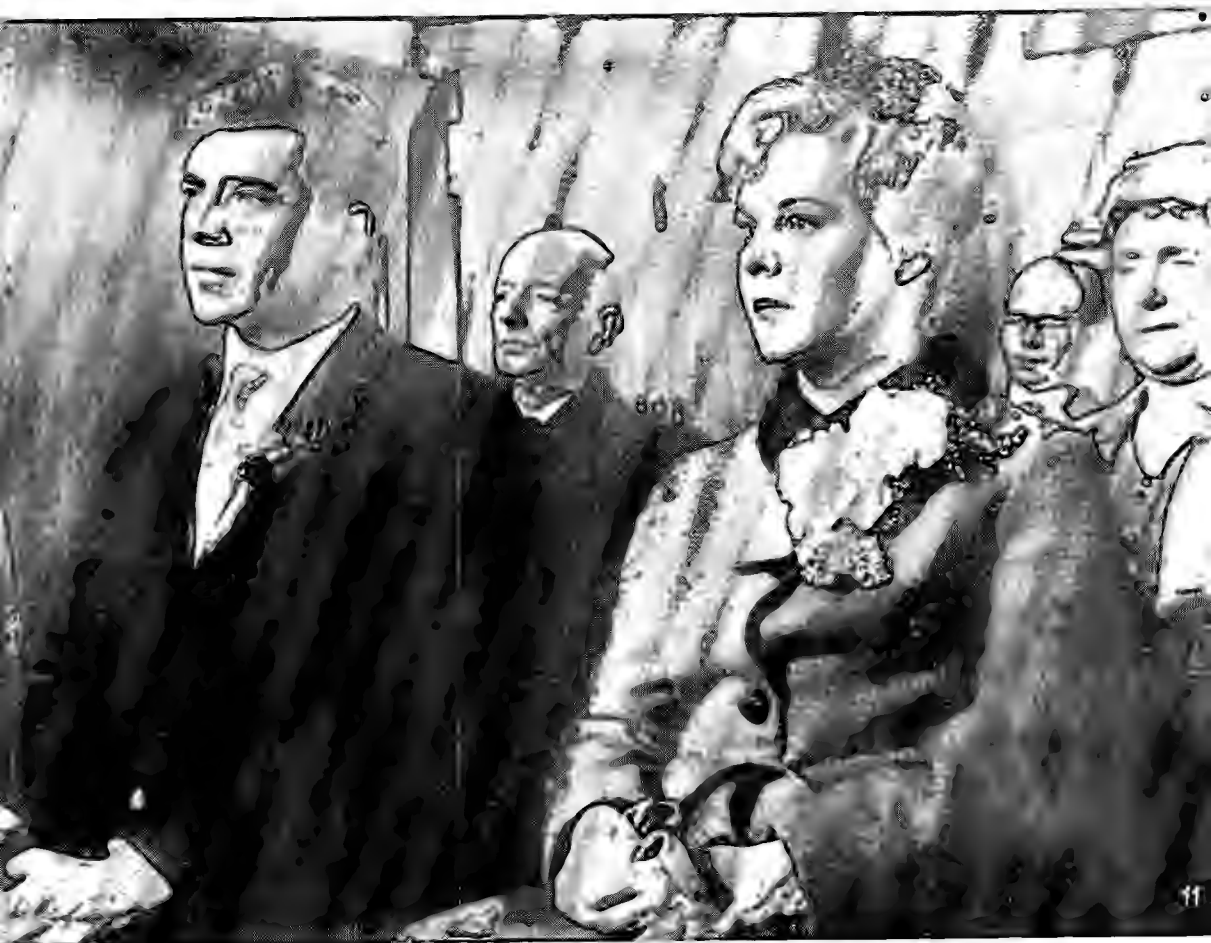
D. (STRASSER, allievo svizzero): *Desidererei che Lei ci parlasse del Suo film* Dieu a besoin des hommes (*Dio ha bisogno degli uomini,* 1950) *e delle idee che lo hanno informato, e poi del Suo recente* La princesse de Clèves (*La principessa di Clèves,* 1961), *illustrando le ragioni che hanno determinato la scelta di un tale soggetto.*

R.: Risponderò alla seconda domanda, per il momento, che è più facile, la prima è più complessa. *La princesse de Clèves* è un film che non è forse totalmente al suo posto oggi: avrei voluto farlo vent'anni fa, anzi esattamente diciassette anni fa. Quando girai *L'eternel retour* (L'immortale leggenda, 1943) su un soggetto di Jean Cocteau, si trattava, lo sapete, del tema di Tristano e Isotta; *L'eternel retour* è Tristano e Isotta trasportato ai giorni nostri. E' un film che facemmo in quella certa epoca, mentre la Francia era occupata, per un desiderio di evasione. In fondo i film hanno sempre un loro modo di essere attuali comunque essi siano; un film è sempre un argomento di attualità. E quando dunque facemmo con Jean Cocteau *L'eternel retour,* fu per desiderio di bellezza e di evasione in un periodo — durante la guerra — in cui eravamo sotto lo stivale tedesco, quando cioè questa specie di evasione era necessaria sia per noi che per il pubblico. All'indomani di questo film, che ebbe grande eco — fu il film fra l'altro che lanciò Jean Marais — l'indomani, dunque, noi avremmo voluto fare una pellicola su di un capolavoro della letteratura francese, appunto *La princesse de Clèves,* che ha molti punti in comune con l'eterno tema di Tristano e Isotta e con molti altri: il tema della purezza, e della purezza dell'amore in particolare, era

un tema, ad esempio, che ci aveva certamente assai stimolati, Jean Cocteau e me, e avremmo voluto quindi portarlo sullo schermo nel 1944. Poi nel 1944 è venuta la fine della guerra, la Liberazione, e quei problemi ci sono apparsi superflui, inattuali; c'è stata la grande invasione del cinema americano, ci sono state molte altre cose e un tale film non ci è sembrato potesse essere al suo posto in un simile momento. C'era poi la questione del colore; io volevo fare questo film a colori e a quell'epoca non si può dire che la tecnica del colore fosse molto progredita. Questo progetto è stato poi ripreso recentemente, due anni fa, perché davanti all'ondata di cinema, non voglio dire pornografico, ma certamente degradante per l'amore che è venuto fuori in quel periodo, ho avuto la sensazione che il film andasse fatto e proprio allora, per dargli una ragione d'essere nello spazio e nel tempo. Non mi sono sbagliato poiché, non so come sia stato accolto qui, ma so che in Francia ha avuto un successo enorme, e che il pubblico che è andato a vederlo non è stato solo quello che frequenta abitualmente i cinematografi, ma anche quello che abitualmente al cinema non va: intellettuali, professori; nei piccoli villaggi i maestri hanno portato a vederlo i loro allievi; esso ha acquitato dunque un significato morale. Non sono un moralista, ma ho avuto in quel momento la sensazione di uno scoraggiamento generale, di disinteresse per il cinema, ed è questo che mi ha fatto scegliere quel soggetto che è anche una grande e bella storia d'amore. Un po' fredda, forse, ma questo è nel testo di M.me La Fayette, testo indimenticabile che forse non ha molta rispondenza qui, sebbene credo che sia di Diego Fabbri l'adattamento italiano. (Non so nulla di questo. Non l'ho visto, ho sempre paura dei miei film quando escono all'estero; è una cosa che mi fa star male. Sono andato recentemente a vedere un mio film, *Le rendez-vous* — L'appuntamento, 1961 —, che era uscito qui in Italia e ne sono venuto fuori inorridito, perché è stato tagliato quasi tutto, così, a caso, in modo da ridurlo ad un semplice intrigo poliziesco e nient'altro, mentre il tema fondamentale è quello di una coppia che si ritrova. Ora, tutto ciò che è importante a questo riguardo era stato accuratamente tagliato in sede di proiezione e non vi era restato che lo scheletro del racconto.) *La princesse de Clèves* è dunque un film che si è voluto fare un poco per andare controcorrente rispetto ad una tendenza ormai generalizzata e che continua d'altra parte a produrre ma che, devo dire, allontana dal cinema una quantità di persone. La crisi del cinema in

Italia è, credo, meno sentita che in Francia, ma in Francia è molto dura e crudele: mai avevamo conosciuto un disinteresse per il cinema ed i suoi miti, così forte come quello che si verifica ora da noi. Si dice che la responsabilità di questo è della « nouvelle vague »: non è assolutamente vero, ne sono ben persuaso. E' pure vero che ci sono molti film fatti da ragazzi che non avevano ancora né grande esperienza né forse molte idee e che restano nelle scatole e vi resteranno per sempre, senza mai uscirne, ma in definitiva il problema non è questo.

Ecco la risposta alla sua seconda domanda. Per quanto riguarda *Dieu a besoin des hommes,* è vero che io sono di formazione protestante, che Pierre Bost che ha lavorato a quel film è figlio di un pastore, ed è pure vero che Jean Aurenche è di stretta formazione cattolica, ma, voi lo sapete — o forse no —, sono i protestanti che, essendo una minoranza, sono in fondo i più interessati ai problemi religiosi, parlo sempre dei paesi a maggioranza cattolica. E' il caso anche di Graham Greene, che è un protestante convertito al Cattolicesimo ma i cui problemi, morali e religiosi, sono quelli di un protestante: questo bisogna ben dirlo. Allora, facendo questo film, cioè traendo un film da un piccolo libro d'un grande cattolico, ciò che ci ha interessato è questo ritorno alle fonti del Cristianesimo attraverso una storia vera, profondamente vera che è realmente accaduta e che anzi continua ad accadere costantemente: nelle isole del Pacifico sono stati trovati dei laici che erano divenuti per forza di cose, non avendo più preti, preti laici. Quello che abbiamo sostenuto nel film è questo bisogno quasi organico che si ha della religione e che è in fondo, secondo me, la fonte stessa della religione. Tutti i problemi affrontati nel film e che possono in fondo ridursi ad uno solo, sono stati trattati diversamente dal solito; il problema religioso non è stato cioè abbordato nello stesso modo che avrebbe usato una persona di formazione profondamente cattolica, al punto che c'è stata una certa confusione mentale in qualcuno e che, quando il film è stato presentato a Venezia, è stato proibito dal Direttore della Mostra. Io sono arrivato a Venezia per assistere alla proiezione del film e il signor Petrucci, a quell'epoca il direttore era Petrucci, mi ha detto: « Lei ha fatto un film antireligioso, anticattolico: non lo farò proiettare ». Io ho risposto: « Senta, Le assicuro che ho fatto questo film per un sentimento che è, al contrario, profondamente religioso, e nel più completo rispetto delle credenze cattoliche. Il che, penso, risulta chia-

L'orso di Berlino

L' « Orso d'oro » per il miglior film del festival di Berlino è stato assegnato al britannico *A Kind of Loving* di John Schlesinger. (*Alan Bates, Jule Ritchie*).

(*a fianco*) Da *Die Rote* del tedesco Helmut Kaütner. (*Giorgio Albertazzi, Gert Fröbe*). - (*sotto*) Dal film finlandese *Pikku Oietarin Piha* (t.l. Il piccolo Pietro) di Jack Witikka. (*Tuukka Tanner, Leo Riuttu*).

Da *Los atracadores* di Rovira-Beleta (Spagna).

Da *No Exit,* film argentino di Tad Danielewski ricavato dal dramma « Huis-Clos » di Jean-Paul Sartre e presentato a Berlino nell'edizione inglese. Rita Gam e Viveca Lindfors (*nella foto*) hanno vinto « ex-aequo » l' « Orso d'argento » per la migliore interpretazione femminile.

(*in alto a sinistra*) Un primo piano di Chadia, protagonista di *Al Zouga Talattashar* (t.l. La tredicesima moglie) di Fatin Abdel Wahab (R.A.U.). - (*in alto a destra*) Da *Galapagos* di Heinz Sielmann (Germania occ.), che ha vinto l' « Orso d'oro » per il migliore documentario a lungometraggio. - (*a fianco*) Dal film greco *Ta Cheria* (t.l. Le mani) di John G. Contes.

Da *Såsom i en Spegel* di Ingmar Bergman (Svezia). Al film, presentato a Berlino fuori concorso perché già premiato ad Hollywood con l'Oscar 1961 per il migliore film straniero, è stato tuttavia assegnato il premio dell'O.C.I.C. (*Gunnar Björnstrand, Lars Passgård*).

(*in alto*) Da *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi (Italia), vincitore dell' « Orso d'argento » per la migliore regia. (*a fianco*) Da *Mr. Hobbs Takes a Vacation* di Henry Koster (U.S.A.), che ha fatto meritare a *James Stewart* (nella foto assieme a *Maureen O'Hara*) l' « Orso d'argento » per la migliore interpretazione maschile.

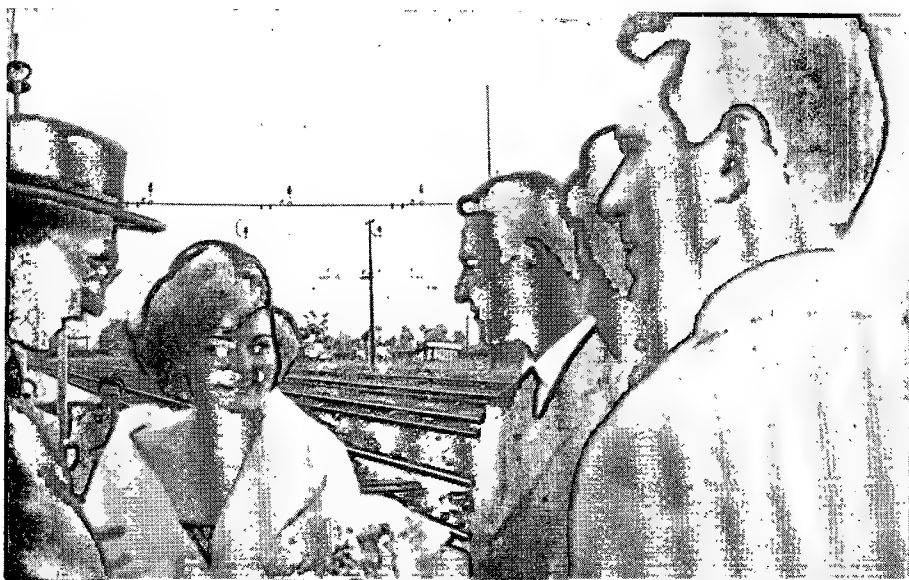
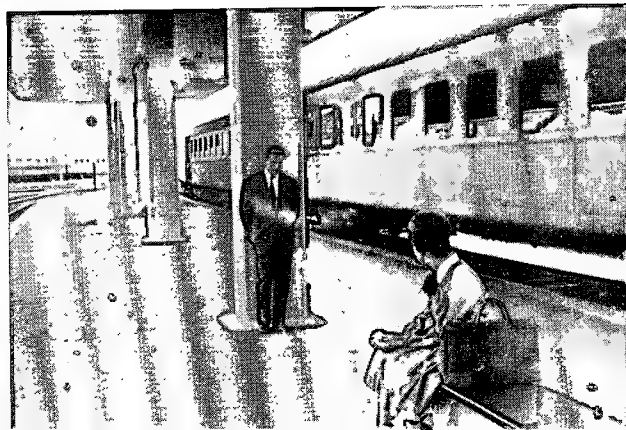
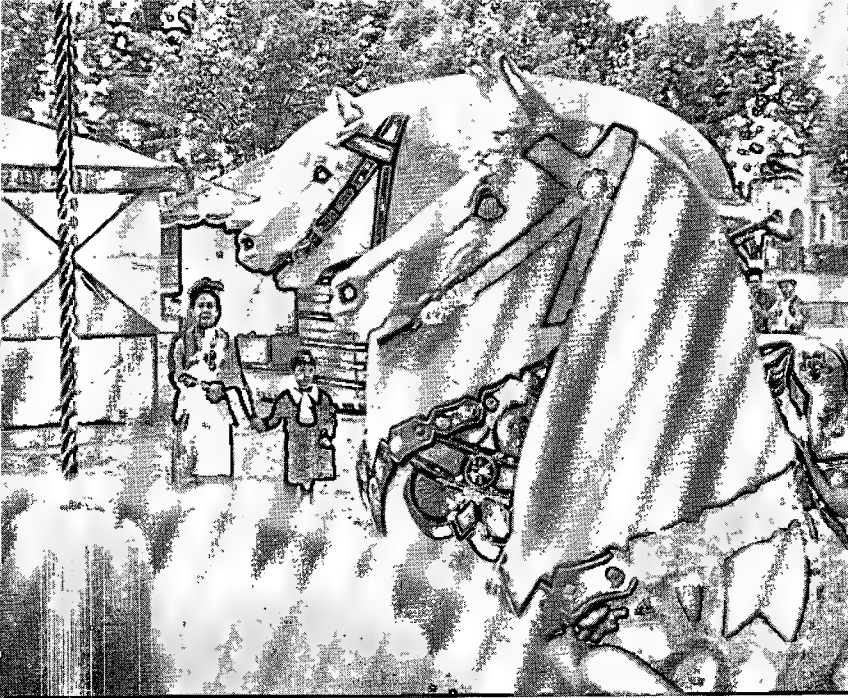
Venezia documentari

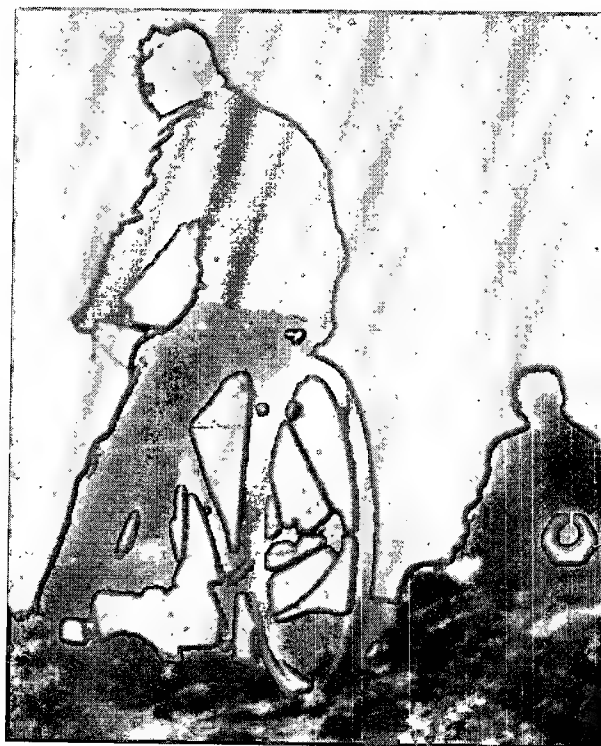
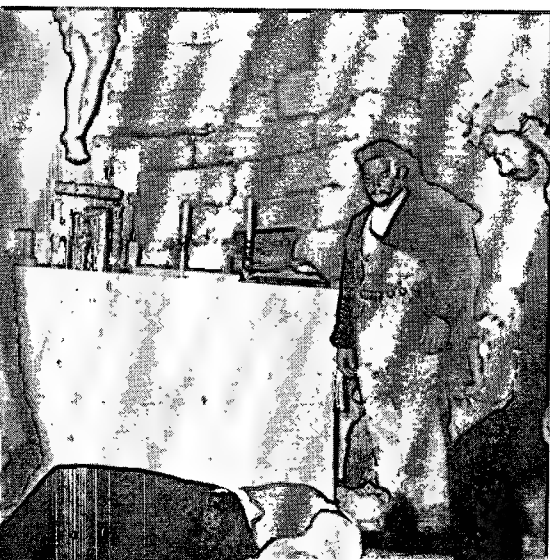
(*in alto e a fianco*) Due inquadrature del documentario italiano *Fata Morgana* di Lino Del Fra (fotografia a colori di Luigi Sgambati), vincitore del Gran Premio Leone di San Marco « per aver rappresentato con particolare efficacia di linguaggio un problema fondamentale dell'attuale realtà italiana ».

Da *Tassili N'Ajjer* di J.-D. Lajoux e Michel Meignant (Francia), premiato con l' « Osella di bronzo » nella categoria dei film geografici, etnografici e di folclore « per aver documentato un'importante scoperta archeologica.

Da *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili), premiato « ex-aequo » con l' « Osella di bronzo » tra i film di divulgazione e di informazione tecnica e scientifica « per l'insolita interpretazione di una realtà industriale ».

Film d'amatore a Montecatini

Dal documentario *Domenica sera* di Franco Piavoli (C.C. Brescia). Gran Trofeo FEDIC e « Airone d'oro » per il miglior film in senso assoluto. - (*sotto*) Da *Fuori i secondi!* di Adriano Asti (C.C. La Spezia). Coppa FEDIC per il miglior film a soggetto.

(*in alto*) Luciana Bianchi e Franco Francioni in *Anna e il divo* di Calvini-Candiolo-Lorenzelli-Moreschi (C.C. Sanremo). Coppa FEDIC per la migliore specializzazione nell'ambito dei « film a soggetto ». - (*a fianco*) Laura Favaro in *Ritratto in ombra* di Giacomo Callegari (C.C. Treviso).

Da *Penne di pavone* di Ruggero D'Adamo (C.C. Venezia).

Da *... ed è subito sera* di Paolo Capoferri (C.C. Bergamo). Targa del Centro Cattolico Cinematografico.

Da *La rugiada,* documentario di Antonio Ciotti (C.C. Roma) premiato con una medaglia d'argento.

Da *Una storia sarda* di Piero Livi (C.C. Olbia). Coppa dell'A.G.I.S per le « qualità spettacolari ».

ro dal film del resto ». Ma lui insistette: « No, niente affatto, noi non la vediamo così, ecc. ». In breve, il Ministero degli Esteri francese ha chiesto che il film venisse proiettato lo stesso: fu proiettato in seduta pomeridiana per sommergerlo nel caldo e tuttavia ebbe un buon successo a Venezia, un premio internazionale e anche il premio dell'Ufficio Cattolico Internazionale che fu lo stesso Petrucci a consegnarmi a chiusura della Mostra. Vedete dunque che si può sbagliare nei punti di vista. Quel che so è che in Francia, uomini di grande religione come Mauriac hanno molto amato questo film; che comunità cattoliche hanno preso questo film sotto la loro tutela in tutta la Francia. Infatti è, secondo me, un film che esalta la funzione religiosa del prete e chi può vedervi dell'altro, può solo vedervi quello che non vi abbiamo messo; perché se si fa un film è per amore di un certo argomento, non in odio ad esso: sarebbe assurdo.

D. (Danovi): *Desidererei sapere perché, nel quadro delle trasposizioni all'epoca attuale di soggetti appartenenti al passato, Lei non ha fatto rientrare* La princesse de Clèves.

R.: *La princesse de Clèves* è un soggetto impossibile a trasporsi oggi perché appartiene alla letteratura francese: è il primo grande romanzo francese e la trasposizione ai nostri giorni non ne è pensabile: questa storia d'amore è accettabile solo in una specie di rigorismo, antitetico ai costumi dell'epoca, che erano molto rilasciati, assai più di oggi. E poi si tratta di sentimenti che avevano peso e valore in un certo quadro di costume e particolarmente del sentimento di purezza che, visto in funzione di un certo rigore morale, assumeva un senso che non avrei voluto togliere al film. Mentre Tristano e Isotta è una storia d'amore di tutti i tempi, così come vi sono molti romanzi che possono essere trasposti — penso ad esempio che « Adolphe » di Benjamin Constant sia una storia che può essere trasportata ai giorni nostri e che certi romanzi di Balzac possono certamente avere ai nostri giorni la stessa risonanza che avevano ieri — *La princesse de Clèves* è veramente troppo parte di un'epoca e di certi costumi. Ma la difficoltà era di far traversare questa storia da un soffio passionale, cioè di mostrare il fuoco sotto il ghiaccio che era nel romanzo: questo ho cercato di rendere e non era facile. Mentre è facile oggi nei film rappresentare l'amore rotolandosi sui divani e facendo primi piani di bocche o di gambe, raccontare una storia

d'amore, ove si muore d'amore per un sentimento di purezza, di rispetto per il matrimonio ecc., tutto ciò è ridicolo ai giorni nostri e tuttavia è proprio quello che ho tentato di esprimere. Questa — come ho detto prima — è la parte del soggetto che mi appariva interessante. Avrei potuto anche perdere la partita perché poteva essere considerato un argomento noioso, ma ciò che ho tentato di mettere nel film è questa specie di fondo passionale che è, negli esseri, il lato incoercibile dell'amore e contemporaneamente, parallelamente a ciò, il rispetto dei sentimenti, della fede giurata, cose che oggi sono disprezzate per abitudine.

D. (Todisco): *Da quanto Lei ha detto, risulta chiaro che la maggior parte della Sua tematica si rivolge alla letteratura e non a soggetti originali. Vorrei che ci parlasse del perché e del come Lei si avvicina a questo mondo della letteratura per farne la trasposizione filmica.*

R.: Non è del tutto esatto perché non ho fatto soltanto film che derivano dalla letteratura; ne ho fatti anche tratti da soggetti miei: *La minute de vérité* (L'ora della verità, 1952), ad esempio. Ci sono problemi che mi stanno a cuore e che ho avuto occasione di trattare al cinema: *Le garçon sauvage* (Ragazzo selvaggio, 1957), film che avete visto, è tratto da un romanzo, ma il romanzo è stato soltanto un pretesto. Esistono in realtà nel cinema delle costrizioni che provengono dalla produzione nel momento in cui ci si trova a dover fare un film e si vorrebbe scegliere tra più soggetti che sono talvolta originali, talvolta provenienti dalla letteratura. Ho fatto sì molti film tratti dalla letteratura, ma anche film da scenari originali di cui ho avuto più o meno l'idea e che sono stati poi realizzati. Quando ho lavorato con Sartre per *Les jeux sont faits* (Risorgere per amare, 1947) si trattava di un soggetto di Sartre, che è stato realizzabile perché con Sartre avevamo parlato a lungo dei problemi base del film ed avevamo un'idea comune su un certo argomento: da esso Sartre ha così potuto trarre un soggetto. Ho fatto molti film su soggetti originali, e almeno altrettanti tratti da libri. Ma è evidente che il libro ha il vantaggio di darvi il cosiddetto colpo di fulmine, di darvi cioè la sensazione che è esattamente quello che voi desideravate fare. In proposito, credo che voi abbiate visto *Chiens perdus sans collier* (Cani perduti senza collare, 1955), film sulla delinquenza giovanile.

Desideravo girare un film su tale argomento, ma per conquistare un produttore all'idea, gli ho fatto comperare questo libro per il titolo efficacissimo che aveva, e in fondo il produttore ha comperato il titolo perché non c'è davvero nulla nel libro che si trovi poi nel film. E questo al punto che l'autore è restato molto addolorato vedendo il film e mi ha detto: « Lei ha fatto un buon film, ma non c'è nulla in esso che mi appartenga ». Gli ho risposto: « Anche io ho fatto per un anno l'esperienza che Lei ha fatto in mezzo alla delinquenza giovanile, ma seguendo una strada opposta alla sua. Allora, poiché Lei ha scritto un romanzo che è stato acquistato dal produttore e che si intitola "Chiens perdus sans collier" e poiché il produttore sembrava tenere molto a questo titolo — tanto più che del libro erano state vendute 200 mila copie e questo lo rassicurava molto — io ho fatto un film contro questo libro ». E' forse una delle poche volte che ciò mi è accaduto: questo libro, infatti, era stato scritto da una carissima e gentilissima persona il cui scopo era però quello di rassicurare il pubblico sulla delinquenza giovanile. Cioè di dirgli che esistono naturalmente nella vita ragazzi e ragazze di cattivi costumi, ma che ci sono pure dei così bravi educatori e delle così brave persone che si può star sicuri, si può andare la sera tranquillamente a cena. Io, invece, che ho fatto questa esperienza ogni giorno, uscendone malato, non potevo raccontare la stessa cosa, non era possibile. Ho assistito a vicende giudiziarie di fanciulli, ho assistito a molti drammi e tutte e tre le storie che abbiamo raccontato nel film sono vere alla lettera e non esistono nel libro. Ecco, se volete, una delle esperienze che ho fatto attraverso un libro. Dunque, prendere un libro per farne un film spesso non vuol dire rispettare né la forma né talvolta il significato del libro, e spesso è forse addirittura un tradimento del contenuto del libro, ma è comunque il modo di trasporre cinematograficamente qualcosa che si ha dentro di sé e che il libro ci offre l'occasione di esprimere.

Avere problemi ed esporli in un film è la cosa più importante. Voglio dire che tutto è valido al cinema: i problemi di Antonioni, quelli del tale o del talaltro, sono tutti validi. Quando Fellini fa un film, prende talvolta un libro, talvolta un soggetto originale, oppure una idea sua, fa insomma ciò che desidera fare, come può (non sempre come vorrebbe, ne sono certo), ma comunque fa ciò che ha desiderio di fare. Il fatto, ad esempio, che Antonioni prenda dei soggetti che lo riguardano personalmente è cosa anch'essa estremamente va-

lida; il fatto cioè che abbia dei problemi e possa realizzarli al cinema. Ma il cinema è per me, come ho detto prima, un poco più universale; voglio dire che di tanto in tanto, appena terminato un film, mi viene voglia di fare qualche cosa di totalmente diverso. E fare qualche cosa di diverso non significa per me rifare un film che ha avuto successo, ma prendere in esame un nuovo problema che mi interessa e mi stimola per creare un nuovo film. Credo che non ci siano regole in materia cinematografica, bisogna ricordarsene, e che soprattutto ce ne saranno sempre meno.

D. (Albino-Frezza): *Vorrei chiedere, signor Delannoy, il Suo avviso sulla attuale crisi del cinema francese e soprattutto sul fatto che i registi tendono a rifugiarsi in un mondo intellettuale ignorando i problemi della vita francese contemporanea.*

R.: C'è, in effetti, nel cinema francese — parlo della nuova tendenza — un certo indirizzo che ritengo un po' letterario. Personalmente non approvo questa tendenza, anche se trovo che film come *L'année dernière à Mariendab* (L'anno scorso a Marienbad, 1961) e come *Hiroshima, mon amour* (1960) abbiano un valore indiscutibile. Ma tutto ciò è terribilmente intellettualizzato e molto influenzato dalla particolarissima letteratura di Robbe-Grillet e di tanti altri giovani autori, e mi sembra che tutto questo giri intorno a se stesso, che sia senza sbocco. Non lo dico perché mi trovo davanti a voi, ma sono molto più interessato al cinema italiano che mi sembra aver sempre in sé una sorta di realismo che mi emoziona profondamente.

Devo dire che considero molto un uomo come Fellini, il cui mondo interiore mi interessa più di ogni altro, e molto anche Antonioni, sebbene spesso i suoi problemi mi lascino indifferente. Ci sono cioè certi film che sento profondamente, come *La notte,* ad esempio, e *L'avventura* che, sebbene mi tocchi meno, fa pur sempre parte di un tutto molto meno « intellettuale » che da noi. Ed infine questa « nouvelle vague », che si esprime attraverso Truffaut e gli altri giovani, fa sempre più ricorso alle banalità letterarie: mi riferisco a quei dialoghi interiori di cui ci si serve in *Jules et Jim,* che è un artificio ben noto da molto tempo, ma è pure — diciamolo — una faciloneria, perché il cinema è anche immagine e realismo plastico, non solo parole. Ecco la mia opinione sul cinema francese e sulle ragioni del disinteresse che c'è in Francia per il cinema. Ve ne sono

in realtà anche molte altre: ragioni di carattere organico. Il cinema in Francia non è per nulla appoggiato dallo Stato, anzi è sotto il torchio dello Stato, mentre qui in Italia è in una certa misura aiutato dallo Stato. E' una grande differenza. Il cinema francese potrebbe oggi esser salvo semplicemente con lo sgravio di certi prezzi: tutto qui. Questo basterebbe a tirarlo fuori dai guai. Dunque, i motivi di questa crisi sono molti; ma, per fermarsi a quelli etici e artistici, credo che la ragione essenziale sia una tendenza all'oscurità, all'intellettualizzazione, mentre bisogna sempre ricordare che il film si rivolge al gran pubblico ed è appunto questo che, rappresentando un obbligo morale, costituisce la servitù e la grandezza di quest'arte. Pertanto, coloro che vogliono essere compresi soltanto da un ristretto gruppo di persone, dagli intellettuali, in tutti i paesi, mi sembra non rendano un buon servigio al cinema francese, nè al cinema in generale. L'altro difetto è quello di fare film troppo commerciali, perché il cinema ha egualmente una maniera tutta sua di evolversi.

D. (SATTA): *Nei Suoi film ha lavorato molto spesso Jean Gabin. Vorrei chiederLe di parlarci dei Suoi rapporti con questo attore, quali crede siano le sue doti principali e essenzialmente — data la forte personalità di Gabin — vorrei sapere in che misura Lei riesce a influenzarne la recitazione.*

R.: Innanzi tutto Jean Gabin è un grande attore: voglio dire che è abbastanza duttile anche se non lo sembra, che è un personaggio capace di moltiplicarsi, e che non è troppo difficile ottenere da J. Gabin qualche cosa. Chiarito questo, bisogna pur dire che J. Gabin si sta sempre più sclerotizzando, che ha la tendenza a non fare nulla: ho girato sei film con lui ma non so se ne farò degli altri, perché è sempre più difficile ottenere da lui qualcosa di nuovo: il cinema l'interessa sempre meno e il denaro l'ha sempre interessato poco. Credo anzi di essere stato io a raggiungere il limite estremo delle sue possibilità. Ma comunque Gabin è sempre un grande animale di cinema. Egli « sente » il tipo assai bene; però, quando si vuole fare un film *con* Gabin, si finisce in realtà per fare un film *per* Gabin, il che è molto diverso. Di solito, quando si sceglie un soggetto, ci si dice: « Qui vedrei bene Mastroianni, il tale, il talaltro ». E in verità, nella misura in cui un attore è intelligente e sensibile ed ha voglia di lavorare, è possibile avere un gran successo, mentre con Gabin biso-

gna fare un film su misura per lui. Per questo è diventato ormai difficilissimo trovargli un ruolo e accade spesso di dover fare i film a cicli con lui. Ora, ad esempio, che sta facendo un film su di un personaggio da campo di corse, si può star certi che lo ritroveremo simile a *Le Baron de l'Ecluse* (Il barone, 1960). Credo quindi che ormai Gabin non sia più l'uomo di cui è possibile servirsi per fare un film impegnato (nel senso che a questa parola dà J.-P. Sartre, un film cioè che abbia un'importanza), poiché egli desidera fare soltanto film nei quali possa entrare come in un abito fatto su misura (ha un dialoghista che è sempre lo stesso da anni e che d'altra parte è ottimo, ma specializzato esclusivamente nel « far parlare » Gabin). Dunque Jean Gabin è diventato una specie di fabbrica di film: ne fa due all'anno, l'anno passato ne ha fatti tre; ma, ora che si fa pagare per due film lo stesso prezzo che per tre, ha più vantaggio a farne due soltanto. Si tratta dunque di una sorta di organizzazione che compete sempre meno all'arte cinematografica e sempre più all'impresa commerciale, ed è un po' per questa ragione che io ho smesso da tre o quattro anni di fare film con Gabin, perché non ho più voglia di farne, né di cercare un soggetto per lui, perché si finisce così non col trovare un soggetto ma soltanto un personaggio.

D. (SATTA): *Desidererei rivolgerLe ancora due domande. La prima: Lei è considerato dalla critica un regista eclettico; tuttavia, il ricorrere nella Sua opera di certe tesi indica in esse argomenti che particolarmente Le stanno a cuore? La seconda domanda: Lei crede che il filone dei film polizieschi abbia una possibilità di sviluppo nella cinematografia francese?*

R.: Non credo in quello che si suole chiamare « filone poliziesco ». Il film poliziesco è un genere cinematografico che esisterà sempre, ma personalmente io non lo considero un genere maggiore, ma soltanto un genere: come ci sono i film di cappa e spada, « i tre moschettieri », ci sono anche i film polizieschi. Io non ho fatto film polizieschi, ho fatto un « Maigret » per Gabin perché il personaggio di Maigret è quasi victorhughiano, il più noto cioè tra quelli di Simenon, tanto che ho potuto scegliere tra i 52 romanzi su Maigret quello che mi interessava di più. Nel caso specifico, si trattava di una storia criminale, di un inibito criminale, ma era anche lo studio psicanalitico di un personaggio, ed era questo che mi interessava: ciò

è chiaro per chiunque abbia visto *Maigret tende une piège* (Il commissario Maigret, 1958). Non avrei davvero voluto fare altri film del genere, ma le circostanze mi ci hanno invece ricondotto due anni dopo. Né Gabin né io volevamo, ad ogni modo, rifare lo stesso film e, quando ci è stato chiesto di farlo, ho scelto un altro tema che mi interessava: il ritorno di un uomo alla sua giovinezza, al paese della sua giovinezza, il suo incontro con un'anziana signora, la castellana — il film è *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (Maigret e il caso Saint-Fiacre, 1960) — che egli aveva conosciuto giovanissimo e di cui era stato in fondo innamorato; grazie a questo ricordo d'infanzia l'uomo può venire a capo di un problema criminale. Dunque, come vedete, sono essenzialmente i temi psicologici che mi hanno interessato in quelle storie. Il caso di *Le rendez-vous,* che ho girato recentemente, era identico, solo che — ve l'ho già detto — non avete potuto rendervene conto, perché una intera parte del film è stata tagliata; hanno tagliato tutto quel che poteva avere un interesse psicologico, lasciando soltanto la carcassa, esclusivamente poliziesca e criminale; non si può quindi giudicarlo. Ad ogni modo, quando ho fatto *Maigret* era la prima volta che facevo un film poliziesco, quindi non credo si possa nel mio caso parlare di un genere. L'eclettismo che mi si attribuisce lo riconosco volentieri, e so anche che questo sconvolge un poco le idee della critica e dei giornalisti, perché i giornalisti hanno bisogno dell'assoluto, hanno bisogno di definire i personaggi; così che, una volta definito, voi siete per loro inserito in uno stampo, in un busto, e se per caso vi succede di uscirne essi non intendono riconoscerlo. Io ci sono passato: si è parlato della mia freddezza sia in occasione de *La symphonie pastorale* (La sinfonia pastorale, 1946) — un film che ha avuto un gran successo anche in America, dunque si dovrebbe credere che alle persone piacciono le cose fredde — sia per *L'eternel retour.* In verità non si sa spesso tener conto del pudore che esiste in una persona — anche se essa è profondamente convinta — quando si tratta di esprimere certe cose, ma fortunatamente il pubblico comprende perché quella specie di piccolo messaggio che gli si trasmette, la maniera di raccontare una storia, non lo fa sbagliare. Assai spesso invece il critico esige che non si sconvolga la sua opinione, ben sistemata una volta per tutte, così che di padre in figlio i critici possano trasmettersi attraverso i libri, attraverso un mucchio di cose, una definizione: il signor tale rappresenta la tal cosa, e dalla quale non deve assolutamente allontanarsi. Ho fatto un film

come *Le garçon sauvage* che non si può certo chiamare un film « freddo », e ben mi ricordo che, all'epoca in cui il film uscì, una illustre critica, Simone Dubreuilh, che ora è morta, scrisse: « Delannoy ha fatto il suo primo grande film ». Il fatto è che per lei si trattava di un film che usciva dal mio stile abituale, mentre io tentai di spiegarle che il film rientrava invece totalmente nella mia linea, ma che il soggetto aveva imprevedutamente una maniera di esprimersi che le era piaciuto, mentre, per citarne uno che voi conoscete, *Dieu a besoin des hommes,* era un film che la offendeva poiché, essendo lei di idee progressiste, una vicenda di preti era per lei una storia orribile. Per questo, io sono molto amico dei critici, ma non posso aderire completamente al loro modo di vedere, tanto più che non ammetto la loro posizione, moralmente parlando. E non perché mi sia stato detto « nessuno dovrà giudicarti », ma perché c'è qualcosa che mi rende difficile l'accettare un'opinione. Vedète, se un uomo che conosce bene il suo mestiere, la sua arte, mi fa osservare qualche cosa a proposito di un mio film, lo ascolterò volentieri; soffrirò ma ne trarrò vantaggio. Però, dato che non ho mai trovato qualcuno che esprimesse bene l'essenza del mio carattere e della mia tendenza, ciò che la critica può dire ha per me un'importanza molto secondaria. E' evidente comunque che il risultato della mia opera è un campionario di film contrastanti gli uni con gli altri, almeno nella concezione generale, nello stile, ma aventi tutti un fondo comune che sono io stesso e la convinzione che ho su taluni argomenti, e non il semplice piacere che ho di fare del cinema. Sono certo, infatti, che ciascuno trasferisce il proprio gusto e il proprio temperamento nell'arte che pratica ed io, come vi ho detto, appena fatto un film di un certo tipo desidero subito farne un altro che sia totalmente diverso, soprattutto se il film ha avuto successo: mi è accaduto più di una volta.

D. (VERDONE): *Signor Delannoy, Lei ha spesso scelto come temi di ispirazione le opere di scrittori di grande notorietà: Cocteau, Gide, Sartre, ad esempio; vorrei sapere fino a che punto questi scrittori l'hanno aiutata nel Suo lavoro e chi tra essi ha prestato la collaborazione più efficace. O se, addirittura, i più efficaci non siano stati in fondo Aurenche e Bost per film come* Dieu a besoin des hommes, *ad esempio, e* Chiens perdus sans collier.

R.: Ogni scrittore ha qualche particolarità. Gide, ad esempio,

non ha mai lavorato con me; ha soltanto scritto un libro, non ha cioè in alcun modo collaborato al film che ne ho tratto, anche se ne aveva avuto all'inizio un fuggevole desiderio. Io naturalmente lo avevo incoraggiato, ma in capo a cinque o sei giorni mi portò un lavoro veramente pessimo. Glielo feci notare. Lui disse: « Bene, la stessa cosa ha detto Marc Allégret. Allora ho capito, non farò del cinema », e ha lasciato fare a me. Con Sartre, invece, c'è stata una collaborazione migliore poiché ho lavorato con lui sul soggetto punto per punto; ma è tuttavia evidente che i miei più importanti ed efficaci collaboratori negli adattamenti sono stati degli specialisti come Aurenche e Bost. Anche per il film che sto preparando qui in Italia, che ha un soggetto del tutto originale sul personaggio di Paolina Borghese e che ben presto comincerò, Jean Aurenche ha lavorato con me. Pierre Bost no, perché non era libero, ma J. Aurenche ha completamente concepito il soggetto, ex novo, senza nessuna traccia; si tratta di una vita che viene raccontata attraverso lo spazio di diciotto anni, e cui intendiamo dare un significato particolare. Dunque è un'opera completamente originale e in questo campo Aurenche è un uomo che ha certamente avuto la massima importanza per il cinema. Per spiegarvi in dettaglio il tipo di lavoro che svolgono Aurenche e Bost, posso dirvi che si tratta veramente di quel che si dice una « coppia » cinematografica, ma i loro compiti son assai diversi. Bost è uno scrittore, un uomo che ha scritto romanzi, ed è quello che scrive i dialoghi, mentre Aurenche è l'uomo che concepisce. Lui non scrive mai, discute, inventa certe scene, dà il « tono » a certe altre; è dunque l'elemento geniale nel senso pratico della parola, mentre Pierre Bost è lo scrittore che scrive il dialogo. La stesura dei dialoghi è infatti ormai divenuta oggetto di attività del tutto specializzata. Qui in Italia forse questo accade di meno perché nella sceneggiatura è già contenuto il dialogo, ma in Francia il dialoghista spesso non lavora affatto al soggetto in sè ma interviene quando le scene sono già state concepite e vi aggiunge il dialogo. Reinventando talvolta un poco la scena: è il caso di Jeanson, è il caso di Michel Audiard che è attualmente considerato il miglior dialoghista francese. Costoro lavorano pochissimo al soggetto, hanno le loro idee su di esso, la loro opinione, lo riportano forse un poco alla loro propria dimensione, ma non lo concepiscono, non hanno la fantasia necessaria a far questo. La loro immaginazione si limita a sentire le scene e ad esprimerle attraverso i dialoghi. In effetti, io ho lavorato molto

con Aurenche e Bost, ad esempio in *Dieu a besoin des hommes,* in *Chiens perdus sans collier* e in tante altre occasioni, ed essi sono stati sempre collaboratori eccellenti. E' da ricordare che la prima volta che ho lavorato con Aurenche è stato per *La simphonie pastorale,* quando lui aveva già fatto *Le diable au corps* (Il diavolo in corpo, 1946) di Claude Autant-Lara e tanti altri film.

D. (VERDONE): *Per completare, La pregherei di aggiungere qualche parola a proposito di Cocteau e di Simenon.*

R.: Simenon non interviene mai negli adattamenti, gli si acquista il soggetto e basta. Io sono amico di Simenon e ho potuto constatarlo, anche lui si rifiuta di lavorare. Sapete come lavora Simenon? Fa due, tre romanzi l'anno e li scrive in sette giorni, mai un giorno di più; e quando il romanzo è finito, è finito, non se ne parla più. Erano stati girati già molti *Maigret* prima del mio, molti attori hanno fatto Maigret: americani, inglesi, francesi. Anche in Giappone è stato fatto un *Maigret.* In Giappone si è fatto tutto, d'altra parte. Ma Simenon, come vi ho detto, quando è il momento si rifiuta di lavorare. Quanto a Cocteau, è un'altra cosa. I soggetti dei nostri film li abbiamo veramente concepiti insieme, e il secondo, *La princesse de Clèves,* nella maniera più completa, non lavorando cioè mai separatamente, ma sempre insieme. Lui ha scritto i dialoghi, insieme ne abbiamo fatto la scelta ecc. Nella sceneggiatura vi sono, d'altra parte, molti dialoghi presi dal romanzo: di M.me de La Fayette, c'è un 60% dei dialoghi del romanzo.

D. (MONTESANTI): *Lei ha parlato poco fa, signor Delannoy, della crisi che il cinema francese sta attraversando e, contemporaneamente, dei risultati del più recente cinema italiano (Antonioni, Fellini ecc.). Esiste forse qualche relazione fra queste Sue idee e il film che Lei si appresta a girare in Italia? Vorrebbe fornirci qualche anticipazione sui Suoi progetti?*

R.: Sto per fare un film in Italia. Infatti, anche se ne sono stato più volte richiesto in passato, non trattandosi di soggetti che m'interessavano, ho sempre ritenuto fuori posto venire a lavorare qui per fare un film che non mi interessava; ma si tratta ora di un film che mi sta molto a cuore, sia per il personaggio, sia per l'epoca, sia per il soggetto stesso.

Il film è la storia di Paolina Borghese, storia di un fratello e di una sorella, ma non naturalmente un fratello qualunque, trattandosi di Napoleone: il soggetto è interamente imperniato su questo. Da una parte c'è una storia d'amore (più di una anzi, la storia degli amori di Paolina) e dall'altra lo studio di un carattere dal momento in cui un fratello abbastanza prepotente prende un posto importante nella vita e nel cuore della sorella; sono questi i rapporti che più interessano la linea del soggetto stabilita da me e da Aurenche. Poiché è la prima volta, credo, che al cinema vengono trattati i rapporti affettivi tra fratello e sorella, è una cosa non comune. Che gli storici siano andati più in là nel concetto di questi rapporti è cosa che riguarda loro. Ma è evidente che c'è stato tra i due fratelli qualcosa di molto importante. Lui le impedì all'inizio di sposare l'uomo che le sarebbe piaciuto amare: fu per ragioni personali ma anche per gelosia. Poi le impose un marito, poi un altro. Parallelamente a questo si assiste all'ascesa della famiglia di « parvenus » che i Bonaparte erano, e che cominciando dal poco finì come tutti sanno, ed anche alla sua decadenza. Dunque, in un arco di diciotto anni è espressa tutta la parabola di questa famiglia attraverso Paolina, i suoi rapporti con il fratello, i suoi amori, il suo modo d'essere. Si tratta, insomma, di un personaggio piuttosto interessante: di una ragazza che cominciò a far scandalo con la sua bellezza, un personaggio abbastanza simile, se si vuole, a Brigitte Bardot. Potrebbe essere un poco *Vie privée* di Paolina Borghese. Non ho visto quel film, ma voglio dire che il personaggio somiglia un poco a Brigitte Bardot, è come lei uno di quei personaggi profondamente partecipi della vita, del loro tempo, che vengono considerati come mosche bianche e sono sempre gli esponenti più vistosi del gusto della loro epoca. Innanzi tutto perché fanno scandalo della bellezza e dell'erotismo e perché proprio in funzione di questo sono stati creati. Il film sarà trattato in maniera molto moderna, non sarà un film « storico »; le scene che illustreranno i rapporti affettivi, le vicende della famiglia, gli avvenimenti dell'epoca, avranno tutte un fondo di originalità quale non si è mai visto in questo argomento e in altri simili a questo.

D. (Perelli): *La crisi che travaglia attualmente i cineasti francesi e che impedisce loro di affrontare i temi della realtà sociale, dell'Algeria, dell'Oas, è dovuta esclusivamente a pressioni del potere politico ed alla censura o ha anche una sostanza propria in una sorta di indifferenza degli uomini di cinema verso questi problemi?*

R.: Non si tratta assolutamente di indifferenza da parte dei cineasti francesi, ma della totale impossibilità che abbiamo in Francia di toccare i più scottanti problemi contemporanei. Credo che anche qui in Italia sarebbe lo stesso, non so; ma è certo che non esiste per noi la benché minima possibilità di toccare i problemi d'Algeria sotto qualsiasi forma. Il governo sa molto bene che il cinema è un mezzo efficace di propaganda, e censura senza pietà qualsiasi soggetto che si riferisca alla questione algerina; perciò è impossibile trattare i vari problemi dell'Algeria. Il fenomeno che induce certi giovani registi a ripiegare sulla giovane letteratura, la quale è naturalmente destinata ad evolversi, è forse dovuto proprio al fatto che essi non hanno altre possibilità di evasione. La generazione che viene su ora è quella della guerra, e i giovani che hanno vissuto nel nostro paese a quel tempo, hanno veramente vissuto in un'epoca terribile: mi rendo conto di come sia difficile oggi avere 25 anni, perché i problemi attuali, sono quelli contingenti, politici; non ce se sono altri che contino. E poiché quei problemi non si possono trattare, su che cosa volete che i giovani ripieghino? Sul loro mondo interiore, naturalmente. E' una cosa che tutti abbiamo fatto. Ma ci sono poi tante cose da dire sul proprio mondo interiore in un'epoca come la nostra? Non lo so: certo è che appena un film ha una puntina di diamante che si intravvede un poco, tutte le leghe religiose e censorie ci mettono le mani sopra per soffocarla. Pensate al caso del film di Autant-Lara *Tu ne tueras point* (Non uccidere, 1961). Io non l'ho visto e non posso giudicarlo, ma so bene che è un film ispirato da un sentimento di odio per la guerra. Ebbene, questo film non ha potuto esser fatto non solo in Francia, ma nemmeno in Italia, perché il governo francese ha fatto sapere al governo italiano di non poter ammettere che il film venisse girato: finalmente è stato fatto in Jugoslavia ed è uscito in Italia e in Inghilterra, ma non uscirà certamente mai in Francia. Ripeto, non ho visto il film, ma non penso si tratti di cosa trascurabile, e credo che da un punto di vista politico la cosa non rivesta una così grande importanza da renderne impossibile il parlarne. E' dunque attualmente impossibile in Francia prendere in esame i problemi sociali e politici, ma credo che sia così un po' dappertutto; salvo, forse, in certi paesi, come l'America, ove esiste una mentalità più francamente commerciale, dove la censura colpisce di meno rendendo così possibile il fiorire di certi film che mai potrebbero essere fatti da noi: quelli ad esempio sui personaggi politici.

D. (Strasper): *Quali sono, signor Delannoy, i criteri che governano la trasposizione di un tema del passato ad un'epoca attuale? L'esempio di* L'eternel retour *è tipico: perché avere scelto proprio quel soggetto per farlo rivivere come una storia contemporanea?*

R.: Lei non ha vissuto quel periodo, è troppo giovane. Questo film — non lo dimentichi — è stato fatto 22 anni fa, in un'epoca in cui la trasposizione della storia di Tristano e Isotta si impose al nostro animo a causa dell'epoca che si viveva e del desiderio che era in noi di raccontare al pubblico una bella storia d'amore, in cui si muore d'amore, in un tempo in cui si moriva in modo atroce nei campi di concentramento. Se dovessi fare *L'eternel retour* oggi ne farei una trasposizione diversa perché diversa sarebbe la sua risonanza attuale, diversi i personaggi. Il romanticismo che lei trova in quest'opera è giustificato dal bisogno di evasione che esisteva allora in un paese come il nostro, ripiegato su se stesso, nella miseria e nella guerra. E' lo stesso desiderio di evasione che avrete certo ritrovato in *Les visiteurs du soir* (L'amore e il diavolo, 1943) di Carné, è lo stesso sentimento che ha fatto il successo di questo film. Credo, infatti, che se Carné facesse *Les visiteurs du soir* oggi, esso rimarrebbe lettera morta e così accadrebbe di *L'eternel retour* che, se oggi volessi trasporre alla nostra epoca, non potrei certo rifare alla maniera di venti anni fa.

D. (Todisco): *Vorrei sapere se Lei crede che esista un metodo particolare per dirigere gli attori; se sì, ci illustri il Suo.*

R.: Devo dire che la direzione degli attori è una delle operazioni di regia che mi interessa di più. Cominciando dalla scelta degli attori, io credo molto in un certo mimetismo tra l'attore ed il suo ruolo. Mentre al teatro ogni attore di talento può fare qualsiasi parte, truccarsi, invecchiarsi ecc., sullo schermo io ho piuttosto fiducia nell'identità fra la mentalità dell'attore e quella del personaggio, credo anzi sia questa l'unica strada che permetta di avere grandi soddisfazioni tutte in una volta. Si tratta, innanzi tutto, di una specie di studio psicologico dell'attore posto in relazione al ruolo: se l'attore è stato veramente scelto in maniera tale che possa comprendere bene il personaggio, il compito è molto facilitato perché un vero attore di cinema deve essere molto disciplinato e deve eseguire ciecamente ciò

che gli si chiede di fare. Il contributo che un attore apporta al film è considerevole, ma quello che più conta, ciò che egli dovrà sentire dentro di sè ed esteriorizzare con gli occhi e le attitudini, questo bisogna suggerirglielo. C'è un metodo diverso per ogni genere di attore: ci sono quelli talmente esperti che arrivano al punto di essere delle macchine per recitare. Non voglio essere cattivo, ma uomini come Fresnay, ad esempio, sono sì capaci di recitare ma senza più un filo di spontaneità, sono ormai sclerotizzati, incapaci di progredire, mentre un attore dovrebbe poter migliorare sempre se stesso. Anche Gabin è sulla strada della sclerosi poiché è un uomo che da 30 anni non si è mosso dalle sue posizioni: se vedete i suoi film di 30 anni fa, vi renderete conto che allora era altrettanto sobrio e semplice nell'espressione di ora, che sono passati 30 anni. La differenza è che ora, non avendo più voglia di lavorare, sta diventando una specie di robot, di personaggio, abbiamo ormai l'impressione di vederlo sempre identico in ruoli diversi, perché non ha più il piacere, lo stimolo di penetrare in un ruolo. I metodi variano molto a seconda degli attori. Personalmente io mi sforzo sempre di essere molto calmo, poiché mi sono accorto che quando si va in collera con un attore o un'attrice i risultati sono disastrosi. Per questo spesso mi si dice che ho molta pazienza, ma è solo perché sento che in molti casi non riuscirei nello scopo se non mi sforzassi di essere estremamente paziente. Ci sono altri registi che si lasciano andare maggiormente, che danno in smanie, urlano, schiaffeggiano e mordono perfino i propri interpreti: io non l'ho mai fatto, nemmeno quando ne avevo molto desiderio, sebbene questo mi accada assai spesso, perché in fondo l'attore è un bambino. Ho fatto sei film con Gabin. Ebbene, i risultati migliori con Gabin li ho sempre avuti trattandolo come un bambino. « Non vuoi far questo? Non lo fare. Avrai l'aria di uno sciocco, pazienza ». Quando ho girato *Le baron de l'Ecluse* il monocolo aveva un certa importanza per la definizione del personaggio e Gabin lo sapeva (lui conosce molto bene questo genere di personaggi, assai meglio di me, sono personaggi che esistono veramente a Deauville), ma poiché non riusciva a incastrare il monocolo nell'occhio, finì con l'arrabbiarsi e mi disse: « Non metterò mai quell'aggeggio ». « Non metterlo — gli ho risposto — sembrerai il comandante di un battello-lavanderia. Tutto lì ». Bene, di tanto in tanto vedevo che tentava di metterlo, magari con della colla intorno, e poi: « Non lo metterò mai », ed io: « Non metterlo ». Ebbene, ha finito

con l'affezionarsi al monocolo e gli è molto dispiaciuto, alla fine, doverlo lasciare. Proprio come i bambini.

Gli attori sono in fondo dei personaggi molto divertenti e se voi seguirete la carriera di regista, vi auguro di trovare nei contatti con loro lo stesso piacere che io vi trovo. Se infatti non li frequento nella vita, perché frequento altro genere di artisti — sono convinto che gli attori sono degli esseri particolari — nel lavoro mi piacciono e loro lo sanno. Per questo io riesco di solito ad ottenere dei buoni risultati, perché essi si sentono amati da me; come accade con i bambini e gli animali.

D. (FIORAVANTI): *Signor Delannoy, non so se Lei ha mai lavorato per la televisione, ma vorrei comunque sapere la Sua opinione sulla televisione, sul rapporto cioè che intercorre fra cinema e televisione e se quest'ultima ha delle possibilità che il cinema non possiede o viceversa.*

R.: Credo che la televisione sia molto diversa dal cinema. Personalmente la televisione non m'interessa che come testimonianza umana immediata dei fatti. La conservazione sotto forma di pellicola di una ripresa televisiva mi appare come una necessità organica, non certamente artistica. Ciò che apprezzo alla televisione è il documento umano preso nel suo divenire, sia esso una partita sportiva o un reportage, perché è una maniera di riprodurre la vita che il cinema non potrà mai avere in quanto un film è pur sempre un qualcosa di precostruito. Ciò che è interessante nel mestiere che farete è che esso è sempre capace di appassionarmi: ho fatto molti film, ho cominciato 27 anni fa e sono sempre ugualmente appassionato del mestiere, e questo al punto che, quando vedo dei film di giovani, mi entusiasmo molto e cerco anche di apprendervi qualcosa, apprendimento che mai è, nella maggior parte dei casi, reciproco. Voglio dirvi insomma che il film è per me un oggetto d'arte, che io cerco di cesellare il meglio possibile ma tenendo anche conto della sua destinazione, così come il vaso etrusco, che è un'opera d'arte, mi sembra del tutto logico fosse anche destinato al pubblico consumo. E questo deve essere ammesso una volta per tutte. Accanto alla fragilità di un film, al fatto che dopo due anni è già fuori moda, bisogna rilevare che un film riuscito è sempre d'attualità. Ci sono film che attraversano le epoche: si ritorna automaticamente, ciclicamente alla

Jeanne d'Arc di Dreyer; si dice che è un'opera straordinaria; si fanno, riferendosi ad esso, film senza dialogo; esiste, ad esempio, un bellissimo film giapponese senza parole che mi fa pensare proprio alla *Jeanne d'Arc* di Dreyer. Dunque, tutto ricorre. Ma un film è sempre un bell'oggetto da fabbricare artigianalmente e se questo lato dovesse mancare, se il film fosse un prodotto soltanto dell'intelletto, esso non avrebbe un interesse veramente reale né ai miei occhi né a quelli del pubblico. L'ultima volta che ho parlato a degli allievi è stato all'IDHEC — l'istituto francese equivalente al vostro Centro, di cui sono uno degli amministratori — e tra gli allievi — è ormai molto tempo — c'era allora Louis Malle, il quale mi rivolse molte domande. Ricordando questo sono molto commosso perché so di avere ora davanti a me, guardandovi, i futuri registi, tecnici e scenografi.

D. (AMBESI): *Vorrei chiederLe, signor Delannoy, la ragione che Le ha fatto scegliere Gina Lollobrigida quale interprete del Suo film su Paolina Borghese.*

R.: Le dirò una cosa: ho già diretto Gina in *Nôtre-Dame de Paris* (1956) e ora fare *Paolina Borghese* con lei è per me il realizzarsi di una sorta di quel mimetismo totale di cui prima vi dicevo. Cioè a dire che la bellezza, l'incoerenza del personaggio — cosa che non esiste forse nella vita vissuta — corrispondono alle esigenze della vicenda. Il fatto che la famiglia Bonaparte fosse di origine toscana e che Paolina parlasse sempre in italiano — tutti i momenti passionali delle sue lettere sono in italiano — danno un tono di autenticità al fatto che sia Gina a creare quel ruolo. Non mi sono lasciato andare alla ricerca di un successo commerciale: c'è un effettivo rapporto tra l'idea che ho del personaggio di Paolina e la Lollobrigida. Sono davvero convinto che al giorno d'oggi non c'è altri che potrebbe interpretare questo film, né la Loren, né nessun'altra attrice: soltanto Gina può farlo. Il risultato si vedrà dopo, ma voglio dire che esiste già in partenza una specie di stato di grazia per il solo fatto che Paolina Borghese è lei. C'è una cosa divertente al proposito, un piccolo particolare che vi dò in anteprima: la famosa statua del Canova, la Venere vincitrice, è stata rifatta interamente, perché non avevamo il permesso di farne il calco, e l'artista italiano che ha avuto l'incarico ha plasmato la statua dandole un poco la fisionomia di Gina. La statua è così assolutamente identica alla Paolina del Ca-

nova e contemporaneamente, da tre o quattro punti di vista, rassomiglia a Gina in maniera straordinaria. Vedete che a questo riguardo vi ho detto qualche cosa che ha un gran significato: sono piccoli segni in cui confido molto (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 12 maggio 1962. Dirigeva il dibattito il Direttore del C.S.C. Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, nella traduzione italiana (il colloquio è stato tenuto in lingua francese), salvo piccoli adattamenti di forma, da una registrazione su nastro.

I festival

Berlino: Bergman e Rosi

Da qualche anno in qua, a turno, i grossi paesi dell'Occidente se ne sono tornati da Berlino con un « Orso d'oro », gli Stati Uniti nel 1957 per *Twelve Angry Men* di Lumet, la Svezia nel 1958 per *Smultronstället* di Bergman, la Francia nel 1959 per *Les cousins* di Chabrol, la Spagna nel 1960 per *Lazarillo de Tormes* di Ardavin, l'Italia nel 1961 per *La notte* di Antonioni: mancava solo la Gran Bretagna. Così, quest'anno, alla fine del XII Filmfestspiele, l'Orso d'oro è toccato a lei, grazie alle attenzioni e alle considerazioni rotatorie della giuria internazionale, presieduta da King Vidor, la quale, nel mazzo delle poche opere degne di una mostra d'arte, ha scelto il film di John Schlesinger *A Kind of Loving*.

A Kind of Loving di John Schlesinger (Gran Bretagna)

Il regista inglese viene dalla scuola televisiva e ha il documentario nel sangue; compone le sue storie cercando di legare in un racconto unitario aspetti caratteristici, particolari suggestivi, momenti significativi, quel gesto, quell'episodio, talvolta, meno spesso, anche quella battuta. Ne viene al discorso un'impressione di verità diretta, senza fronzoli o sottofondi, talvolta tanto usuale e semplice da sfiorare il gusto del facile quadro bozzettistico, in cui si innerva, stridendo magari con le forme strutturali proprie del documentario realistico, un senso di bonomia quasi paterna, di simpatia elegiaca per i personaggi e le loro storie. Così in *A Kind of Loving* non c'è solo la descrizione dell'ambiente piccoloborghese, al margine di una città industriale, con quegli interni densi e puliti propri del mondo britannico, ma una caratterizzazione affettuosa dei protagonisti, lui un disegnatore, lei una dattilografa che lavorano nella stessa azienda e cominciano a frequentarsi e tra una passeggiata al parco e un bacetto al cinema finiscono con l'innamorarsi l'un l'altro e con l'agire come dettano il desiderio, il sogno, la tradizione, l'esempio altrui. Con la « prova d'amore » la parentesi affettiva sarebbe forse conclu-

sa per Vic, ma la gravidanza di lei rieccita il suo sentimento di padre e lo spinge, con un misto di entusiasmo e di rassegnazione insieme, al matrimonio, dentro le cui spire Vic non solo deve battagliare contro le antipatiche invadenze della suocera ma anche lasciar decantare a poco a poco ogni calore, ogni frenesia, cui soccorre alla fine solo il vago compromesso di un « ménage » a due che sia (o appaia), per sé e per gli altri, « A Kind of Loving ».

Il film è notevole, ma una certa carenza nell'impegno interpretativo, facilonerie nel dialogo, sfasature melodrammatiche nella seconda parte, e soprattutto le prove precedenti di gran lunga superiori di Reisz (*Saturday Night and Sunday Morning*) e di Richardson (*A Taste of Honey*) tolgono valore al film di Schlesinger, indubbiamente dignitoso ed abile, ma non meritevole del massimo premio, che avrebbe potuto essere più autorevolmente attribuito a *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi. Oltre a *Salvatore Giuliano,* la selezione italiana per Berlino era completata da due lavori recentissimi, invitati espressamente dalla direzione del festival, *La steppa* di Alberto Lattuada e la *Bellezza di Ippolita* di Giancarlo Zagni. Dei due, il primo è nettamente il migliore, se non altro come sforzo di filigranare un grosso spettacolo in totalscope e technicolor con una storia intimistica, col racconto di una evoluzione maturatasi nell'animo di un ragazzo per il passaggio dal mondo fanciullesco dei giochi e delle illusioni alla realtà storica della esistenza di ogni giorno, dove gli uomini acquistano corposità al di là delle apparenze favolose o simboliche e i fatti dimensione e volume al di là delle prime impressioni curiose. Protagonista del film, che è tratto da una novella di Anton Cecov, è un ragazzo, Jegor, costretto a lasciare casa, cortile, campagna, mamma e nutrice, per andare lontano, in città, a compiere gli studi ginnasiali; affidato per il viaggio ad uno zio ruvido e incolto (che per un buon pezzo di strada lo affida ad alcuni carovanieri), Jegor attraversa per la prima volta la steppa, così larga e immensa, così adusta sotto il sole d'estate, incontra per la prima volta personaggi ritrattisticamente e psicologicamente nuovi per lui, donne aristocratiche e fanciulle sensuali, uomini pietosi e carrettieri crudeli, conosce per la prima volta la pienezza della vita che si svolge, nelle carovane, ai mercati, agli stalli, lungo i fiumi, sotto il sole, in mezzo al temporale: alla fine Jegor dovrebbe capire che la vita è qualcosa di più e di diverso dal bozzolo familiare e che non è facile affrontarla senza coraggio. In effetti Jegor dovrebbe capire questo, ma il

La steppa di A. Lattuada (Italia).

film, non riesce ad esprimerlo con forza poetica. Ritmato a cadenze lunghe, secondo i modi ormai consueti del linguaggio tradizionale (forse per questo, verso la fine, il sogno di Jegor, innestato modernamente ex abrupto, dà quasi un senso di sconcerto narrativo), *La steppa* si risolve in una successione di episodi, che si giustappongono l'un l'altro, con una certa frammentarietà, senza che le impressioni oggettivamente disordinate si stratifichino, come invece accadeva nella novella di Cecov, in una soggettivamente omogenea educazione alla vita. Se a volte il vasto paesaggio della steppa, specie agli inizi, o la paurosità estatica della tempesta nella notte, o il fragoroso crescendo musicale e danzato della festa al villaggio hanno tale perfezione formale e suggestione emotiva da pantografare, anche in virtù della stereofonia, il loro influsso psicologico sull'anima fantasiosa e stupefatta del ragazzo, non così si può ripetere per i personaggi. Essi purtroppo, salvo Jegor e lo zio e, in parte, il pope e un paio di carrettieri, sono a volte ridotti a mera occasione emblematica, come per i personaggi femminili, simboli dell'eterno femminino o della sensualità contadina o della osticità zingaresca, a volte poi schematizzati in una tipologia generica, come per la maggior parte dei personaggi maschili, scheggiati bene nel disegno, ma unidimensionali, senza autonomia e profondità.

La bellezza di Ippolita di G. Zagni (Italia).

Con *La bellezza di Ippolita* Zagni invece ha tentato di filtrare verso il grottesco una storia drammatica, con il risultato di ramificare il racconto verso distrazioni ora satiriche, ora umoristiche, ora semplicemente farsesche, a seconda dell'estro con cui episodi, particolari, battute del dialogo sono investiti dalla Lollobrigida, in rapporto con quel punto fermo di seriosità veneta che è Enrico Maria Salerno nel ruolo del benzinaro. (In una parte di spalla c'è anche Milva, la « pantera di Goro »: non canta, ma si arrangia a recitare). Centro motore del film è perciò il personaggio di Ippolita, bella e procace, istintiva e appassionata, onesta e civetta, che la stanchezza dell'erraboda odissea dei guitti ha rilanciato ben lontano dal mondo dell'avanspettacolo, nel breve spazio di una stazione di benzina, accanto ad un marito geloso e di fronte a camionisti intraprendenti. Ogni nuovo incontro è una fitta al cuore per il povero Luca, e un gioco gaudente per Ippolita, troppo esuberante per accontentarsi delle attenzioni del marito e troppo onesta per tradirlo con il primo venuto e al tempo stesso troppo civettuola per non trovare il gusto di provocare continuamente gli uomini con la sua chioma biondissima,

con le camiciette attillate, con le gonne docili al vento. Ippolita non sembra neppure un personaggio letterario di Bartolini o una reinvenzione cinematografica di Zagni: Ippolita è il mito classico della Lollobrigida, l'attrice vi si adegua senza difficoltà e vi si sfrena, cantando, sghignazzando, sproloquiando, con ingenua immodestia, quasi con una incoscienza artefatta, dietro cui sembra nascondersi persino la furbizia ancestrale della donna che scherza con l'uomo, promettendosi o negandosi con esasperata capricciosità, convinta di guidarlo sempre a proprio beneplacito, entro le spire inebrianti del sesso. Tutto permeato di facile erotismo, talvolta caricato da un linguaggio apertamente volgare, il film di Zagni ha un che di fescennino, dove però il sottofondo satirico pecca per difetto e per approssimazione e l'ambizione del grottesco non sa equilibrare il dramma con la farsa, risollevandosi in una contemplazione ammirata degli estri, degli scatti, degli ammiccamenti della Lollobrigida, quasi che il film sia soprattutto una specie di « Lolloshow ».

Tuttavia è troppo modesto e fragile il canovaccio del film perché l'attrice italiana potesse ambire all'Orso d'argento per la migliore interpretazione, che è stato assegnato invece alle due attrici americane Viveca Lindfors e Rita Gam, protagoniste di *No Exit,* tratto dall'atto unico di Jean-Paul Sartre « Huis-clos ».

No exit di T. Danielewski (Argentina).

Del dramma i due produttori argentini hanno fatto girare due versioni, spagnola e inglese, affidate a due registi diversi, Pedro Escudero e Tad Danielewski, con due diverse « troupes » di attori e due diverse scenografie per gli interni. A Berlino è stata presentata solo la versione inglese, ma senza alcuna attribuzione di nazionalità. Di « Huis-clos » si era avuto una traduzione cinematografica già otto anni fa, per la regìa della francese Jacqueline Audry, la quale però non aveva saputo sfruttare le possibilità del mezzo cinematografico, limitandosi ad una messinscena scolastica e ad una mediocre direzione degli attori. La prova di Danielewski è indubbiamente più impegnata ed accorta; la situazione drammatica di Sartre, con quei tre esseri colpevoli, un rivoluzionario traditore, una lesbica, una infanticida, costretti a convivere nell'aldilà immaginario di una squallida camera di albergo e a straziarsi reciprocamente con i propri sfoghi e le proprie passioni senza possibilità di sottrarsi l'un l'altro all'inferno della reciproca presenza, è, si sa, tutta affidata ad un dialogo di estremo vigore espressivo. Il regista ha cercato di mantenerne la ten-

sione, giocando oltre che sulla suggestione della scenografia, con quei corridoi labirintici e uguali, con quelle tende alla veneziana che si aprono sulla confessione delle colpe, con quelle trappole che risfoderano d'improvviso il ricordo del passato e il rimorso del malfatto, anche e soprattutto sulla recitazione di altissimo timbro e di lucida incisività di Viveca Lindfors, di Rita Gam, di Morgan Sterne, di Ben Piazza: specialmente le due donne hanno ordito una trama così intensa di scatti isterici, di mosse feline, di abbandoni sensuali, di reazioni e di contrasti, che il dramma infernale è sembrato a volte solo affidato alla loro forza interpretativa e, comunque sia, alla tensione di un dialogo, troppo conciso e perfetto perché Danielewski potesse scomporlo per riproporlo autonomamente secondo le forme di un linguaggio cinematografico.

Mr. Hobbs Takes a Vacation di H. Koster (U.S.A.).

Anche l'Orso d'argento per la migliore interpretazione maschile ha passato l'Atlantico, previsto appannaggio di James Stewart, presente a Berlino quale capo della delegazione americana, oltre che come interprete del film di Henry Koster *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (Mr. Hobbs va in vacanza). Il lavoro risforna il ricettario della commedia leggera di Hollywood, dove una tenue tinta satirica si mescola con un umorismo brillante che rammoderna in chiave pseudodrammatica alcune vecchie gag della scuola comica, con il protagonista spesso impotente di fronte alla « rivolta degli oggetti » e sempre impacciato, suo malgrado, in una ridda pirotecnica di contrattempi e di contrarietà. Nella fattispecie, il film, sceneggiato con malizioso mestiere e gusto commerciale da Nunnally Johnson, mostra i casi di un banchiere che, costretto a passare le vacanze al mare con la moglie (una lepida Maureen O'Hara), in mezzo a figli, generi e nipoti, incappa in un sacco di guai con le lunghe file di automobili sull'autostrada, con gli elementi scongegnati del villino al mare, con la pompa dell'acqua, con le figlie saputelle, con i generi scontrosi, con gli amici importuni, e con una serie di altri episodietti ora tiepidamente melensi, ora salaci, ora puntuti verso certe forme di educazione dell'infanzia e della gioventù d'oggi.

Out of the Tiger's Mouth di T. Whelan jr. (U.S.A.).

Gli Stati Uniti erano rappresentati a Berlino anche da un secondo film, di fattura indipendente, *Out of the Tiger's Mouth,* lavoro compiuto quasi in famiglia da Wesley Ruggles jr., produttore, soggettista e sceneggiatore, e da Tim Whelan jr., sceneggiatore e regista, e confezionato secondo vecchi schemi lacrimogeni e melodrammatici.

Il soggetto, ambientato tra la Cina continentale e Macao e HongKong, avrebbe potuto essere interessante, ma il film si sottrae ad uno studio dell'ambiente e della storia di oggi, per raccontare in chiave romanzesca le avventure di due orfanelli venduti da un pescatore alla padrona di un bordello di Macao, poi liberati dalla immancabile prostituta buona e furtivamente incamerati verso HongKong, dove comincia la seconda parte delle tribolazioni, sino a che i due orfanelli dopo una breve separazione si ritrovano insieme, davanti al cadavere dello zio, e si affidano allora speranzosamente a se stessi, fiduciosi, chissà mai perché, in un avvenire migliore. La soluzione ottimistica nasce qui di comodo, ma anche i precedenti episodi non hanno una maggiore necessità espressiva, ricalcati sugli schemi di una narrativa popolaresca.

To the Last Day di Shin Sang Okk (Corea del Sud).

Impastato dello stesso melodrammaticismo patetico e concluso con un apodittico codicillo di ottimismo è anche il film sudcoreano, *To the Last Day,* prodotto e diretto da Shin Sang Okk. Il regista, seguendo la trafila di un romanzo di Han Woon Sa, racconta le peripezie di una sposa coreana, moglie di un capitano ferito in guerra, paralizzato alle gambe e impotente, la quale subisce imprecazioni e scenate di gelosia, perde poi un figlio in guerra, indi una figlia in un incidente stradale, conosce amici disgraziati quanto e più di lei, tenta persino il suicidio, eppure, alla fine, dà un colpo di spugna al passato e si mette a sperare in un migliore avvenire, quale le sembra tralucere da una vita di carità verso chi vive nella miseria.

Hum Dono (t. l. Noi due) di Amar Jeet (India).

Anche il film indiano *Hum Dono* (t.l. Noi due) di Amar Jeet tende alla facile commozione, ma in chiave di commedia drammatica, intinta nella storia di oggi ma intrisa nelle roride saghe di ieri. Il film racconta la avventurosa storia dell'ufficiale che, di ritorno dalla seconda guerra mondiale, si sostituisce al compagno morto, di cui è un vero sosia, per consolarne la vecchia madre e, in parte, anche la moglie, accettando l'equivoco senza dare spiegazioni alla fidanzata in attesa e provocandone anzi la ritrosa gelosia, sino a quando ogni contrasto si rappattuma con il ritorno dell'amico creduto morto e la rappacificazione dell'ufficiale con la fidanzata fedele. Del film non varrebbe neppure la pena fare cenno particolare, se non come di un saggio di bravura di Dev Anand, sottoposto a un vero « tour de force » per la contemporanea interpretazione dei due protagonisti.

Badai Selatan (t.l. Tempesta del sud) di S. Waldi (Indonesia).

Maggiore interesse provoca invece il film indonesiano *Badai Selatan* (t.l. Tempesta del sud) di Sofia Waldi, non certo per la recitazione ancora ingenua e maldestra, e forse neppure per la tecnica di ripresa, anche se corretta e attenta agli effetti chiaroscurali, ma per il malinconico fatalismo del messaggio umano: c'è un giovane che, fuggito in un villaggio di pescatori perché oppresso da un complesso di colpa a causa dei propri sentimenti verso la moglie del suo benefattore Bachtiar, tenta persino una diversione affettiva con una indigena e la catarsi eroica contro i contrabbandieri, ma alla fine si ritrova con la vedova di Bachtiar, che gli viene incontro come logica eredità lasciata dalla vecchiezza alla gioventù, per la continuazione fatale della vita.

Kchayagawake no Aki (t.l. Crepuscolo d'autunno) di Y. Ozu (Giappone).

La stessa impressione di una fatalità ancestrale che guida le cose degli uomini, e in più il senso di una positiva successione nell'ordine naturale dei fatti, di una smagata concezione della morte che lascia posto alla vita e la feconda, si ritrova anche nel commento finale del film giapponese di Yasujiro Ozu, *Kchayagawake no Aki* (t.l. Crepuscolo d'autunno). Le vicende della famiglia Kahawagawa non sono sempre liete; agli affari di Manbei, che entrano in crisi, alle sue precarie condizioni di salute che lo portano prima all'infarto e più tardi alla morte, si aggiunge per le figlie sue la non piacevole scoperta di una relazione mantenuta dal padre con una vecchia geisha che ha una figliuola già di vent'anni, ricca di una sequela di fidanzatini americani provvisori come il loro passaggio in città. Ma nei rapporti tra gli uomini, nei contrasti della vita, ogni personaggio sembra obbedire ad una gentilezza antica, malinconica e distesa, suggerita in parte anche dalla tenue morbidezza dell'Agfacolor e dalla lentezza pausata, a volte anche troppo, del racconto. Di questa condizione il simbolo vivente sono proprio due delle tre figlie di Mambei, Akiko, docilmente chiusa nella sua vedovanza, e Noriko, cresciuta a mezzo tra la pacatezza orientale e il dinamismo moderno, ma sempre nei limiti di una comprensione amorosa, dove tutto si ovatta di una grazia colta e civile.

Mitasareta Seikatsu (t.l. Una vita soddisfatta) di S. Hani (Giappone).

L'altro film giapponese firmato da Susumu Hani, è quasi un ritratto: *Mitasareta Seikatsu* (t.l. Una vita soddisfatta) restringe la storia attorno ad un personaggio femminile, l'attrice Junko Asakura, e alla sua crisi sentimentale: ella crede che il divorzio le possa dare libertà e possibilità di svolgimento autonomo della propria femminilità districata dagli impacci del senso o del « ménage » familiare, ma

si accorge che la solitudine è ancora più crudele e allora si adatta a scegliere tra i vari pretendenti colui che per lo meno stima di più, e cioè un drammaturgo di sinistra perché lo sa ferito durante una manifestazione antiamericana. Soluzione accettabilissima, d'accordo, ma inficiata da una programmaticità politica che si innesta dall'esterno nel quadro di una crisi dei sentimenti che ha radici ben più lontane e diversamente valide, e perciò soluzione parziale, dopo una storia ricca e sfumata, condotta con uno studio attento della psiche femminile e con una notevole scioltezza del ritmo narrativo.

L'amour à vingt ans di registi vari (Francia).

Diretto da un giovane esordiente nipponico, Shintaro Ishihara, è anche uno dei cinque episodi di *L'amour à vingt ans,* un'antologia a tema obbligato con la quale François Truffaut ha invitato cinque registi di diverse scuole nazionali ad impegnarsi nelle difficili strettoie di un racconto breve. Data per scontata la disuguaglianza stilistica del film, dovuta anche alla diversa maturazione dei registi (Truffaut o Wajda sono già dei « maestri » a confronto del nipote di Rossellini o del figlio di Ophüls), l'interesse di un simile esperimento si concentra sulle singole prove, ciascuna delle quali va giudicata a sè, e non come termine esemplare delle caratteristiche formali tipiche delle varie scuole nazionali. Il cinema italiano e il cinema giapponese, per esempio, sono altra cosa dagli episodi diretti da Renzo Rossellini e da Shintaro Ishihara. Nell'episodio italiano — una bivalenza sentimentale cui il giovane Leonardo tenta di sottrarsi scegliendo l'amore e lasciando il denaro — arieggiano, senza alcuna variazione personale, temi e personaggi ammalati di letteratura sullo sfondo della solita Roma dolcevitaiola. Nell'episodio giapponese truculenze e pessimismi intorbidano una storia d'amore alla Giulietta e Romeo, trasferita sul piano delle differenze sociali e aggravata da inibizioni di origine paranoica che spingono il giovane operaio ad uccidere la sua ragazza per trattenerla, immobile e bella, tra le proprie braccia.

Al contrario, l'episodio tedesco, diretto con sufficiente buon gusto da Marcel Ophüls, trasuda forse troppo ottimismo nella storia del fotoreporter che vede nel riconoscimento della paternità e nel cordiglio del matrimonio prima una condanna e poi una fiduciosa arra di felicità, e perciò sa di zuccherino lungo un miglio, specie dopo il colore drammaticamente patetico delle prime sequenze.

Di ben altro livello e consistenza sono invece i due episodi di-

retti da Truffaut e da Wajda. Anche nel suo breve film Wajda ripropone i temi a lui cari: al di là della esperienza di Basia, studentessa che si infatua dell'elettricista perché coraggioso e poi lo abbandona quando ne scopre lo smarrimento dell'anima provocato in lui dalla guerra, Wajda, avvalendosi ancora una volta di una fotografia ingrigita e di un montaggio di forte stringatezza emotiva, sembra portare innanzi, in termini romantici, la lacerazione che strazia la generazione polacca uscita dal conflitto, e lo fa con il suo stile sfaccettato e denso, dove il disegno realistico fa tutt'uno con il colore poetico della tristezza e persino con le remore espressionistiche di un linguaggio che vale anche per ciò cui allude.

Anche Truffaut, nell'episodio inscenato a Parigi, tiene fede a se stesso. In una ipotetica continuazione ideale di *Les* 400 *coups,* Truffaut racconta con la stessa intonazione vagamente malinconica, e in più con un estro sapidamente spiritoso, il primo amore di un ventenne, ben educato malgrado la sua fortunosa adolescenza. Egli, quando si innamora di Colette, non tenta l'assalto, ma circonda la sua bella di attenzioni, di cortesie, cercando di conquistarla dall'interno della sua famiglia, attraverso la simpatia dei suoi genitori, e non si accorge che Colette esige un'altra strategia, più diretta e, pur apprezzandone l'amicizia, gli sfugge di sotto gli occhi andandosene con un altro e lasciando Antoine solo, con il suo grumo di pianto represso.

Le caporal epinglé di J. Renoir (Francia).

Ha entusiasmato meno del previsto il film francese *Le caporal epinglé,* che Jean Renoir ha girato con distaccato fervore, compiacendosi di tenere d'occhio, nelle scene più che nel tema, la sua opera più famosa, *La grande illusion.* Tratto da un romanzo di Jacques Perret e interpretato, tra gli altri, da Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur e Claude Rich, il nuovo film vorrebbe celebrare quel sentimento di cameratismo virile che gli eventi tragici, come anche gli incidenti comici o grotteschi, della vita di prigionia tendono a fortificare persino contro i temperamenti dei singoli individui. Centro del racconto è un caporale, prigioniero dei tedeschi, impertinente e candido, che continua a macchinare le sue fughe malgrado gli sfortunati tentativi e le penitenze dolorose dei campi di punizione. Gli episodi però restano nell'ambito di una tensione sdrammatizzata, quasi di commedia qualunquistica (cfr. i più strani e avventurosi palliativi per la realizzazione delle fughe), e i sentimenti e le reazioni catartiche dei personaggi non sfuggono ad una vena di commozione facile e patetica, mentre una descrizione ammaliziata della vita di pri-

gionia si accompagna ad una presentazione cordiale dei tedeschi, vittime più che altro della inguaribile volontà di fuga del caporale « epinglé ».

La poupée di J. Baratier (Francia).

Un sottoprodotto poi dell'intelligenza surrealistica francese è *La poupée* (La bambola) di Jacques Baratier, ambientato in un paesaggio qualsiasi dell'America del Sud. Perno della vicenda è una « poupée » cui un sapientone applica le conclusioni dei propri studi sulla moltiplicazione delle cellule, lasciandole le caratteristiche fisiche di Marion, moglie del dittatore e amante del colonnello Roth, e donandole la propria anima, alla stessa stregua di quanto farà poi anche il sottufficiale Coral quando egli assumerà le forme del colonnello Roth misteriosamente assassinato. Nel film, le azioni sono confuse, i personaggi pupazzeschi, le situazioni banali: anche le soluzioni formali appaiono gratuite, e talora indisponenti per eccesso di intellettualismo cerebrale.

Il y a un train toutes les heures di A. Cavens (Belgio).

Nell'ambito della cultura cinematografica francese, dove la lezione di Antonioni si sovrappone alle ricerche stilistiche dei cineasti più giovani, va collocato anche il film del belga André Cavens, *Il y a un train toutes les heures*. Ne ha steso la sceneggiatura Théodore Luis, ne ha scritto i dialoghi Georges Lecomte, ne ha curato la fotografia Albert de Berrurier; e ogni apporto si esaurisce entro significazioni proprie, in quanto le scene tendono, sia pure attraverso mimesi scolastica di altre espressioni, alla libertà esoterica di un linguaggio moderno, e i dialoghi scaricano nelle lunghe pause il greve estetizzante lirismo delle battute, e la fotografia, specie degli esterni, cerca la finitezza del quadro bello e suggestivo; e non sempre questi contributi formali si accordano con la storia dei due protagonisti, personaggi indecisi, complessi, prigionieri dell'immagine che essi si sono fatti di sè, incapaci a superare il gioco delle convenzioni sociali e a trasformare l'ebrietà di un « breve incontro » in una stazione balneare, a mezzo tra la desolazione dell'inverno e la pruriginosa freschezza della primavera, nella durata quotidiana dell'amore, e al tempo stesso tenacemente legati a quel briciolo di felicità che traluce dai loro incontri, che si fanno perciò sempre più intensi, sempre più dolorosamente felici fino alla separazione, che giunge matura e scontatissima, eppure di colpo, lasciando i due amanti nella disperazione del distacco, ma suggerendo loro una strana sensazione di essersi maturati, lui per aver provato per la prima volta una vera sofferenza, lei per essere stata finalmente amata per quello che è.

Die Rote (La Rossa) di H. Käutner (Germania occ.).

Anche il film italo-tedesco, ma diretto da Helmut Käutner, *Die Rote* (La Rossa), porta innanzi inquietudini e insofferenze di una donna, Franziska, che lascia il marito a Dortmund e l'amante a Milano e scende a Venezia come per una fuga. Ma la città non l'accoglie nel suo seno, è grigia e triste, livida tra i « pieni » chiusi e i « vuoti » spettrali, tra cui le presenze umane sembrano campare in un clima astratto, di allucinazione magata. Il primo incontro con un uomo nasce già sotto il segno dell'avventura paurosa: l'inglese O'Malley è un invertito, solo nel suo yacht ancorato in laguna: egli le racconta la sua storia tenebrosa, le dà un po' di soldi, ma non le chiede nulla e la trascina come esca e testimone di un delitto contro Kramer, l'aguzzino nazista di ieri, senza che Franziska sappia cogliere l'unica ancora di salvezza che le offre invece Fabio, un uomo intelligente e studioso di cose veneziane: Fabio, senza saperlo, le dà solo una possibilità di fuga da Venezia, al di là della cortina di giovani che Kramer aveva messo di guardia, alla stazione. Il romanzo di Andersch era una traduzione emblematica della paura e dell'insicurezza del nostro tempo, ma Käutner non è riuscito a paradigmare la vicenda con queste intenzioni amare: ha indovinato il clima astratto di una Venezia quasi nordica, ma si è disperso proprio nel racconto sovraccaricando il film di pessimismi programmatici e disegnando con sommarietà allusiva l'economia psicologica dei personaggi.

Galapagos di H. Sielmann (Germania occ.)

Il cinema tedesco si è consolato della mediocrità del film di Käutner con l'Orso d'oro assegnato a *Galapagos* per il miglior documentario a lungometraggio. E' vero che il film di Heinz Sielmann era l'unico in competizione; tuttavia esso non è la solita passeggiata turistica in paesi esotici, ma una presentazione interessante e fascinosa della fauna delle isole Galapagos, sulle cui coste si trovano animali tropicali e antartici e nelle cui acque vivono quegli strani e curiosi animali che hanno suggerito a Darwin l'idea dell'origine e dell'evoluzione della specie.

Ohne Datum di O. Domnick (Germania occ.)

Fuori concorso e già iscritto al festival di Locarno, la Germania ha presentato a Berlino un film sperimentale, prodotto e diretto da Otto Domnick, *Ohne Datum*. Ambizione del regista sarebbe stata quella di illustrare per immagini gli stati d'animo di un uomo che soffre per un cancro e guarda ogni cosa, dentro e fuori di sè, come per l'ultima volta, con un'aria rassegnata e disperata insieme, dove tutto si accavalla in forme allucinate e ferme, il passato e il presente, l'amore e il dolore, le cure dei medici e le minacce dell'energia ato-

mica, in una desolata provvisorietà. Purtroppo il dramma umano, che a volte si coagula in sequenze di prepotente forza emotiva, spesso si smarrisce in ghirigori arbitrari, dove gli oggetti si richiamano per analogie di forme e si esauriscono nel gioco analogico.

Ta Cheria (t.l. Le mani) di J. G. Contes (Grecia).

Questo gusto del montaggio analogico di sapore avanguardistico si ritrova anche nel film greco *Tà Cheria* (t.l. Le mani), un mediometraggio in bianco e nero con cui John G. Contes tenta la difficile armonia tra il racconto di una storia (delitto-punizione-ritorno a casa-espiazione in guerra), lo svolgimento parafilosofico di una concezione escatologica delle mani dell'uomo e il canto epico e lirico delle mani, strumenti di lavoro, di vita, d'amore, di morte. Ne risulta un messaggio sconcertante che disperde l'interesse del film verso poli diversi, sicché, raffreddandosi la suggestione, resta scoperta la preoccupazione dell'esercizio, lodevole per nobiltà di interessi, ma arzigogolato e di discutibile efficacia morale.

Donnez-moi dix hommes désespérés di P. Zimmer (Francia-Israele).

Invece il film franco-israeliano *Donnez-moi dix hommes désespérés* ha un contesto ideologico di estrema chiarezza. Il film diretto da Pierre Zimmer racconta una storia vera, o quasi, di giovani ebrei che vanno alla difficile ricerca di una patria nel deserto inospitale della Palestina e prima ancora del riconoscimento ufficiale del nuovo stato sionista, si incaponiscono per costruire, di contro all'ignoto, agli arabi e agli inglesi, un villaggio, lottando contro gli elementi della natura, e anche contro se stessi e contro la realtà delle delusioni e l'insidia degli affetti e il tarlo immmarcescibile dei tristi ricordi dei lager nazisti. Su questo piano di sentimenti il film concede parecchio ai retorici rigagnoli di una commozione patetica, diversamente dalla vigoria espressiva della prima parte, quando il destino del « kibboutz » riempie tutta la giornata e cementa i tredici giovani pionieri con una indefessa volontà di sopravvivenza.

Al Zouga Talatashar (t.l. La 13ª moglie) di F. A. Wahab (R.A.U.).

Di fronte alla produzione israeliana così impegnata nella celebrazione dei valori umani, il cinema egiziano, al di là del Mar Rosso, si accontenta di evadere nel clima ridanciano della commedia facile. Infatti *Al Zouga Talatashar* (t.l. La tredicesima moglie), Fatin Abdel Wahab si serve della storia di Mourad Salem, donnaiolo impenitente finalmente riportato nell'ambito dell'onesto « ménage » familiare dalla femminile scaltrezza della tredicesima moglie, per abborracciare una commedia di intreccio, con canzoncine e barzellette, dove la comicità delle situazioni si appoggia talora, specie nelle figure dei com-

primari, alla mimica farsesca di qualche buon caratterista. Il film è dello scorso anno ma non ce se ne accorge: potrebbe essere di vent'anni fa.

Los atracadores di Rovira-Beleta (Spagna).

Una certa ambizione di legare il cinema all'attualità storica si riscontra invece nel film spagnolo di Rovira-Beleta *Los atracadores*. Ma il regista, per estrovertire in forme clamorose la sua accusa all'egoismo dei genitori, ha urlato il messaggio, senza accorgersi di avere sbagliato tutta l'impostazione del film, anzitutto avvalendosi di un soggetto sulla delinquenza giovanile fritto e rifritto, in secondo luogo accentuando sino all'assurdo gli istinti criminogeni dei tre giovani, e in terzo luogo insistendo sino al ridicolo sulle conclusioni sinistre di un tale stato di cose, per non dire poi della gratuità con cui sono state commercialmente incastrate nel film scene di truculenza e di erotismo.

Las hermanas di D. Tinayre (Argentina).

Dei due altri film in lingua spagnola presentati a Berlino, uno argentino e l'altro messicano, quest'ultimo è senza dubbio di maggiore interesse. Il film argentino *Las hermanas* è diretto da Daniel Tinayre, un vecchio artigiano innamorato delle storie erotico-poliziesche, agghindate entro composizioni plastiche e luministiche che ne aumentino l'atmosfera sofisticata. *Las hermanas* resta in questo ambito artefatto; per giunta la storia delle due gemelle, dal carattere ugualmente appassionato, ma l'una misticamente dedicata a Dio e alle opere di carità e l'altra scaduta per eccesso di amore nelle spire di una relazione illecita, ha l'intonazione e il colore del fumetto popolare, che Tinayre rigonfia, senza riscattarlo, drammatizzando i rapporti telepatici tra le due gemelle e sospendendo alla fine persino il giudizio sulla loro identità.

El tejedor de milagros di F. del Villar (Messico).

Il messicano Francisco del Villar invece ha presentato a Berlino, per il suo esordio nel lungometraggio, una storia di maggior impegno sociale, *El tejedor de milagros*. Dietro le vicende dei due poveri sposi che capitano in un villaggio proprio la notte di Natale e rinfocolano con la loro presenza il ricordo mitico della Notte Santa, sicché sulla greppia della donna, poco dopo il parto, si rovescia l'adorazione superstiziosa e fanatica del popolino che cessa soltanto quando il parossismo della folla provoca la morte del neonato e dissolve l'infatuazione, la requisitoria è di una palmare evidenza. Non è solo contro i quattro profittatori che eccitano l'equivoco misticheggiante e sperano di ricavarci il massimo profitto, ma è anche contro la gente

ignorante, succube delle magie e delle coincidenze, è anche contro certe forme paganeggianti di mitologia religiosa, inconsciamente alimentate dal prete stesso per eccesso di volontà apostolica e di proselitismo. La trama, e soprattutto il suo significato, ricordano parecchio *O pagador de promissas* del brasiliano Duarte, rispetto al quale però rivela minore semplicità, con un Figueroa che raddensa le atmosfere della fotografia e fa letteratura, con un Armendariz e una Dominguez che inchiodano la tipologia dei personaggi e quasi la prevaricano.

Os Cafajestes di R. Guerra (Brasile).

Dal cinema brasiliano, vincitore a Cannes, ci si attendeva qualcosa di meglio a Berlino. *Os Cafajestes* (t.l. Quelli senza scrupoli) è invece un guazzabuglio indisponente, contrario ad ogni buon senso e non solo ai criteri della morale. Della storia dei due giovani invertiti che si drogano e portano alla spiaggia le ragazze per fotografarle ignude e giocare al ricatto, non si salva quasi niente, e la memoria ricorda solo il lungo carosello iniziale attorno a Norma Benguel che che si dimena ignuda e piangente sulla spiaggia, e la sacrilega commistione di catechismo cattolico e di sensualità, imbastita dai due giovani con due ragazzine ignare, e gli incredibili amplessi a rotazione, con cui il regista Ruy Guerra si è compiaciuto di chiudere la balorda vicenda.

Pikku Oietarin Piha (t.l. Il piccolo Pietro) di Jack Witikka (Finlandia).

Anche i tre film nordici presentati al XII festival di Berlino hanno affrontato questioni legate al destino della gioventù, incantamenti di un adolescente nel film finlandese, inconsapevoli sfasamenti di un ex-corrigendo nel film norvegese, introversi complessi di uno studente nel film danese. Dei tre lavori, il più semplice e pulito è *Pikku Oietarin Piha* (t.l. Il piccolo Pietro), quasi un film per ragazzi, diretto dal regista finnico Jack Witikka: c'è un ragazzino orfano di madre che vive con il padre in un retrocortile da strapaese, in mezzo a tipi di sapore macchiettistico, e che un giorno si vede capitare una matrigna, dolce e buona come una fata, con la quale tutta una adolescenza si illumina e di cui il ragazzo non è più capace di fare a meno, pena la sua infelicità.

Tonny di N.R. Müller (Norvegia).

Il film norvegese di Nils R. Müller, *Tonny*, parte invece dal ritratto di un corrigendo, figlio illegittimo di una sgualdrina, condannato, suo malgrado, ad una cattiva condotta per deficienza d'amore nella madre e nella fidanzata, e giunge a stendere a caratteri maiuscoli e, almeno nelle prime sequenze, con un verismo conturbante,

un'orazione d'accusa contro i sistemi carcerari, la noncuranza dei genitori, l'incomprensione della società.

Duellen di K. L. Thomasen (Danimarca).

Anche il protagonista del film danese *Duellen* di Knud Leif Thomasen non ingrana con la società, ma per colpa sua e della sua distorta educazione. Quando vede che la sua ragazza ha un'amante, decide di fare l' « arrabbiato » alla Osborne; quando poi trova l'amante discettare di duelli in maniera burlesca degradando l'uomo al livello della scimmia, si impanca a difensore cocciuto dell'onore e provoca un duello; quando poi l'altro gli manda innanzi una scimmia, lo studente si spara. Ma il regista non lo fa morire, lo fa salvare con un'ardita operazione, e così sgonfia nel mieloso e nel melodrammatico una storia che agli inizi aveva presentato alcune sequenze di intensa drammaticità.

Sasom i en Spegel (Come in uno specchio) di I. Bergman (Svezia).

L'unico film nordico degno di una mostra d'arte è stato quello svedese di Ingmar Bergman, ma esso era fuori concorso, perché già premiato ad Hollywood con l'Oscar 1961 per il migliore film straniero. Tuttavia, la giuria dell'OCIC lo ha preferito su tutti gli altri perché il film, sviluppando con modi personali un passo suggestivo della prima lettera paolina ai Corinzi, è lo specchio coerente di una tormentata tensione verso Dio. Nel film *Sasom i en Spegel* (Come in uno specchio), quattro personaggi, i soli che compaiano in tutto il film, cercano Dio, e per vie diverse. L'unico personaggio femminile è Karin, una giovane donna che, tarata da una monomania a sfondo religioso, sta evadendo, senza speranza di ricupero, malgrado le cure del marito, verso un mondo di libertà che le apre innanzi la pazzia: ella crede di attendere Dio o forse attende soltanto l'amore. Martin, il marito, le è sempre dappresso: è un uomo solido, concreto, che l'ama senza reticenza e senza complessi, e perciò senza domande. Per questo Karin non si sente mai vicino, vicino e dentro, l'amore del marito. Con il fratello minore Minus, vagamente inquieto per gli affanni della pubertà, Karin si sente tranquilla e rilassata, ma la translucida follia le obnubila l'anima e le confonde gli affetti della sua sterile maternità con le brame incomposte degli spasimi d'amore, e le fa rigurgitare sensi ed istinti nei suoi rapporti con il fratello. Minus ne esce disgustato e sconvolto, più solo di prima, lontano anche dalla sorella che ora si chiude per sempre, senza amore e senza Dio, nella sua stanza con le pareti coperte dai minacciosi labirinti di una carta da parati. Il solo che capisce e perdona dovrebbe essere il pa-

dre, David. Egli è un uomo che è sempre evaso da sè, con il suo lavoro di scrittore, con i suoi viaggi nel continente, ha avuto sempre paura di affrontare la realtà delle preoccupazioni e dei conflitti familiari. Ma è l'unico che abbia coscienza delle sue incrinature (anche Martin alla fine sembra averne, ma inconsciamente), e che si senta in croce e cerchi al di fuori di sè qualcosa che plachi il suo fallimento. David forse è colui che è più carente di amore sul piano umano, ma è anche colui che va alla ricerca di Dio proprio nelle forme bergmaniane della pulizia interiore del proprio specchio, muovendo speranzosamente verso un Dio che sente esistere come amore, o forse solo come speranza di una presenza d'amore, che valga anche per chi ne è oggetto. Anche Karin ha cercato Dio come amore, ma per sè, e alla fine lo vede, nel suo stato di astratta follia, come un ragno che la penetra e la sconvolge e le fa male, come qualcosa di nebuloso e di maligno, innanzi al quale è già una salvezza la fuga verso la pazzia.

Il film doveva in un primo tempo finire qui, su questa introversione imbestialita di Karin. Ma Bergman lo ha fatto finire più in là, dopo un sermone di chiarimento tra David e il figlio. Al regista interessa il messaggio quanto la forma, la chiarezza della ricerca quanto l'unità stilistica. La quale c'è in lui, piuttosto per vocazione, come un privilegio fermissimo. I toni grigi, più lividi e morbidi del solito, le scene semplici senza trucchi, le sequenze lineari sempre centrate sul personaggio, la musica larga e misurata di Bach, il silenzio ovattato e denso, sono già forme esterne, tecniche, del suo ascetismo diventato stile. Ciò che Bergman dice vale di per sè per come lo dice. La sua tensione è sempre duplice, sul piano dell'arte e su quello dello spirito .

Di ciò una indiretta conferma è stata anche la retrospettiva berlinese dedicata appunto a Ingmar Bergman. L'omaggio con cui il XII Festival ha accomunato il regista svedese a Georg W. Pabst e ad Asta Nielsen, cui erano dedicate le altre due retrospettive di quest'anno, è stata una riprova del fatto che Berlino è particolarmente legata a Ingmar Bergman e che non vuole fare dimenticare che egli era un regista per iniziati sino al giorno in cui l'Orso d'oro dell'VIII Filmfestspiele di Berlino, assegnato a *Smultronstället,* aveva rivelato ai pubblici delle platee la personalità di uno dei maggiori registi che abbia oggi il cinema nel mondo.

ALBERTO PESCE

La Giuria del XII Festival Cinematografico Internazionale di Berlino — composta da King Vidor (U.S.A.), presidente; André Michel (Francia), Emeric Pressburger (Gran Bretagna), Hideo Kikumori (Giappone), Dolores Del Rio (Messico), Jurgen Schildt (Svezia), Max Gammeter (Svizzera), Gunther Stapenhorst (Germania occ.), Bruno E. Werner (Germania occ.), Edmund Luft (Germania occ.), segretario — ha assegnato i seguenti premi:

Orso d'oro: *A Kind of Loving* di John Schlesinger (Gran Bretagna), per il lungometraggio a soggetto; *Galapagos* di Heinz Sielmann (Germania occ.), per il lungometraggio documentario; *Der Werkelijkheid Karel Appel* (Olanda), per il cortometraggio;

Orso d'argento: Francesco Rosi (Italia) per *Salvatore Giuliano*, migliore regia; « exaequo » Rita Gam e Viveca Lindfors per *No exit*, migliore interpretazione femminile; James Stewart (U.S.A.) per *Mr. Hobbs Takes a Vacation* (Mr. Hobbs va in vacanza), migliore interpretazione maschile;

Premio speciale della giuria: al ragazzo Jon Young Sun per *To the Last Day* (Corea del Sud).

I film di Berlino

A KIND OF LOVING — **r.**: John Schlesinger - **s.**: da un racconto di Stan Barstow - **sc.**: Willis Hall, Keith Waterhouse - **f.**: Denys Coop - **m.**: Ron Grainer - **scg.**: Ray Simm - **mo.**: Roger Cherili - **int.**: Alan Bates (Vic), June Ritchie (Ingrid), Thora Hird (Signora Rothwell), Bert Palmer (Signor Brown), Gwen Nelson (Signora Brown), Malcolm Patton (Jim Brown), Pat Keen (Christine), David Mahlowe (David), Jack Smethurst (Conroy), James Bolam (Jeff), Michael Deacon (Les), John Ronane, David Wook, Norman Heyes, Leonard Rossiter, Fred Ferris, Patsy Rowlands, Annette Robertson, Ruth Porches, Harry Markham, Peter Madden - **p.**: Joseph Janni per la Anglo Amalgamated - **o.**: Gran Bretagna, 1962.
« Orso d'oro » per il miglior film.

SALVATORE GIULIANO — **r.**: Francesco Rosi.
« Orso d'argento » per la migliore regia.
Vedere recensione di G.B. Cavallaro e dati a pag. 57 del n. 4, 1962.

LA STEPPA — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: da un racconto di N.V. Gogol - **sc.**: A. Lattuada, Tullio Pinelli, Enzo Curreli - **f.** (Totalscope): Enzo Serafin - **m.**: Guido Turchi - **int.**: Daniele Spallone, Marina Vlady, Charles Vanel, Cristina Gajoni, Paule Vuisic - **p.**: Zebra Film-Aera Film - **o.**: Italia-Francia, 1962.

LA BELLEZZA DI IPPOLITA — **r.**: Giancarlo Zagni - **s.**: dal romanzo di Elio Bartolini - **sc.** E. Bartolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, G. Zagni - **f.**: Aldo Scavarda - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Gina Lollobrigida, Enrico Maria Salerno, Milva - **p.**: Alfredo Bini per la Arco Film - **o.**: Italia, 1962.

NO EXIT — **r.**: Tad Danielewski - **s.**: dal dramma « Huis-Clos » di Jean-Paul Sartre - **sc.**: George Tabori - **f.**: Ricardo Younis - **m.**: Vladimir Ussachevsky - **scg.**: Mario Vanarelli - **mo.**: Carl Lerner - **c.**: Horace Lannes - **int.**: Viveca Lindfors, Rita Gam, Morgan Sterne, Ben Piazza, Susana Mayo - **p.**: Fernardo Ayala e Hector Olivera per la Aires Cinematografica Argentina - **o.**: Argentina, 1962. (Edizione inglese).
« Orso d'argento » a Viveca Lindfors e Rita Gam per la migliore interpretazione femminile.

MR. HOBBS TAKES A VACATION (Mr. Hobbs va in vacanza) — **r.**: Henry Koster - **s.**: da un racconto di Edward Streeter - **sc.**: Nunnally Johnson - **f.** (Ci-

nemascope, De Luxe color): William C. Mellor - **m.**: Henry Mancini - **scg.**: Jack Martin Smith, Malcolm Brown - **mo.**: Marjorie Fowler - **int.**: James Stewart (Roger Hobbs), Maureen O'Hara (Peggy Hobbs), Fabian (Joe), John Saxon (Byron), Marie Wilson (Emily Turner), Reginald Gardiner (Reg McHugh), Lauri Peters (Katey), Valerie Varda (Merika), Lili Gentle (Janie), John McGiver (Martin Turner), Natalie Trundy (Susan Carver), Josh Peine (Stanley Carver), Minerva Urecal (Brenda), Michael Burns (Danny), Richard Collier (Saltonstall) - **p.**: Jerry Wald per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1962.

« Orso d'argento » a James Stewart per la migliore interpretazione maschile.

OUT OF THE TIGER'S MOUTH — **r.**: Tim Whelan, jr. - **s.** e **sc.**: Wesley Ruggles, jr. e T. Whelan jr. - **f.**: Emmanuel I. Rojas - **m.**: Howard Wells - **int.**: Loretta Han-Ji Hwong - **p.**: Ruggles-Whelan Enterprises - **o.**: U.S.A., 1962.

TO THE LAST DAY (titolo inglese) — **r.**: Shing Sang Okk - **s.**: da un romanzo di Han Woon Sa - **sc.**: Im Hi Jai - **f.**: Jyong Hai Joon - **m.**: Kim Sung Tai - **p.**: Shin Sang Okk per la Shin Films - **o.**: Corea del Sud, 1962.

HUM DONO (t.l. **Noi due**) — **r.**: Amar Jeet - **s.**: Nirmal Sircar - **sc.**: Vijav Anand - **f.**: V. Ratra - **p.**: Dev Anand - **o.**: Indostan, 1961.

BADAI SELATAN (t.l. **Tempesta del sud**) — **r.**: Sofia Waldi - **s.** e **sc.**: A. Sardjono - **f.**: L.K. Hasanudin - **int.**: Sukarno M. Noor, Ida Nursanti, W.D. Muchtar, Ratih Puspa, Madisjam Tohax, Tan Tjeng Bok, Hasan Tamix, M. Bhadrasa, A. Hadi - **p.**: A. Sardjono per la Ibu Kota Film - **o.**: Indonesia, 1961.

KOHAYAGAWAKE NO AKI (t.l. **Crepuscolo d'autunno**) — **r.**: Yasujiro Ozu - **s.** e **sc.**: Takago Noda, Y. Ozu - **f.** (Agfacolor): Asaichi Nakai - **m.**: Toshiro Mayazumi - **int.**: Ganjiro Nakamura, Setsuko Hara, Yoko Tsukasa, Keiju Kobayashi, Michiyo Aratama, Chieko Naniwa, Daisuke Kato - **p.**: Sanezumi Fujimoto per la Toho Co., Ltd. - **o.**: Giappone, 1962.

MITASARETA SEIKATSU (t.l. **Una vita soddisfatta**) — **r.**: Susumu Hani - **s.** e **sc.**: S. Hani, Kunio Shimizu - **f.**: Shigeichi Nagano - **m.**: Toru Takemitsu - **int.**: Ineko Arima, Koshiro Harada, Ai George, Takahiro Tamura, Yukari Ohba, Toyozo Yamamoto, Miho Nagato, Kaori Shima - **p.**: Shigeru Wakatsuki per la Shochiku Company - **o.**: Giappone, 1962.

L'AMOUR À 20 ANS — **episodio francese: r.**: François Truffaut - **f.**: Raoul Coutard - **int.**: Jean-Pierre Léaud, Marie-France Pisier - **p.**: Pierre Roustang per la Ulysse Production-Unitec — **epis. italiano: r.**: Renzo Rossellini - **f.**: Mario Montuori - **int.**: Eleonora Rossi Drago, Cristina Gajoni, Geronimo Meynier - **p.**: Pierre Roustang per la Cinesecolo — **epis. giapponese: r.**: Shintaro Ishihara - **f.**: Shigeo Hayashida - **m.**: Toru Takemitsu - **int.**: Nami Tamura, Koji Furuhata - **p.**: Pierre Roustang per la Toho-Film - Yowa Film — **epis. tedesco: r.**: Marcel Ophüls - **f.**: Wolfgang Wirth - **int.**: Barbara Frey e Christian Doermer - **p.**: Pierre Roustang per la Beta-Film, Monaco — **epis. polacco: r.**: Andrzej Waida - **s.** e **sc.**: Jerzy Stawinski - **f.**: Jerzy Lipman - **m.**: Jerzy Matuszkiewicz - **int.**: Barbara Lass, Zbigniew Cybulski, Wladyslaw Kowalski - **p.**: Pierre Roustang per la Zespol Kamera, Varsavia — **Per tutti gli episodi: Collegamenti fotografici:** Henry Cartier-Bresson, filmati da Jean Aurel - **collegamenti musicali e di canzoni:** Georges Delerue - **dial.**: Yvon Samuel - **mo.**: Claudine Buoché - **dirett. prod.**: Philippe Dussart - **cons. art.** Jean De Baroncelli.

LE CAPORAL EPINGLÉ — **r.**: Jean Renoir - **s.**: dal romanzo di Jacques Perret - **sc.**: Charles Spaak, J. Renoir, Guy Lefranc - **dial.**: J. Renoir, G. Lefranc - **int.**: Jean-Pierre Cassel, Claude Brasseur, Claude Rich, Jean Carmet, Jacques Jouanneau, Mario David, Raymond Jourdan, Gérard Darrieu, Lucien Rainbourg, Philippe Castelli, Guy Bedos, Sacha Briquet, François Darbon - **p.**: Films du Cyclope - **o.**: Francia, 1962.

LA POUPÉE — **r.**: Jacques Baratier - **s.** e **sc.**: Jacques Audiberti - **f.** (East-

mancolor): Raul Coutard - **int.**: Sonne Teal, Zbigniew Cybulski, Catherine Milinaire, Claudio Gora - **p.**: Films Franco-Africaine - **o.**: Francia, 1962.

IL Y A UN TRAIN TOUTES LES HEURES — **r.**: André Cavens - **s.** e **sc.**: Theodore Louis - **dial.**: Georges Lacomte - **f.**: Albert Le Berrurier - **m.**: Nelly Le Berrurier - **int.**: Isabelle Lehamnn, Eric Gedser - **p.**: Cavens-Levie - **o.**: Belgio, 1962.

DIE ROTE (La Rossa) — **r.**: Helmut Käutner - **s.**: dal romanzo di Alfred Andersch - **sc.**: Saverio d'Eugenio - **f.**: Otello Martelli - **m.**: Zanetti e Tortorella - **scg.**: Hermann Hoehn - **c.**: Margot Schoenberger - **int.**: Ruth Leuwerik, Rossano Brazzi, Giorgio Albertazzi, Gert Froebe, Harry Meyen, Richard Muench - **p.**: Walter Koppel per la Real Film-Magic-C.C. Champion - **o.**: Germania-Italia, 1962.

GALAPAGOS — **r.**: Heinz Sielmann - **comm.**: Walter Schneider - **f.**: Heinz Sielmann, Klaus Philipp, J. Eibl Eibesfeldt - **m.**: Hans Posegga - **p.**: H. Sielmann - **o.**: Germania, 1962.

« Orso d'oro » per il miglior documentario a lungometraggio.

OHNE DATUM (t.l. **Senza data**) — **r.**: Otto Domnick - **comm.**: K.G. Hufnagel - **f.**: Otto Domnick - **m.**: Haubenstock Ramati - **p.**: O. Domnick - **o.**: Germania, 1962.

TA CHERIA (t.l. **Le mani**) — **r.**: John G. Contes - **s.** e **sc.**: John G. Contes - **f.**: Fotis - **m.**: Th. Antoniou - **int.**: Antouanette Rondopoulou, Alexander Mamatis, Agapi Evangeliidi, Basil Maros, Mary Vlissidi, Basilis Gikas, Rona Karakasi, Madalena Magos, Tasos Nollas, Kakia Panagioutou, Stelios Vokovits, Alekos Deligiannis, Petros Lochaitis - **p.**: J. Roberts Productions - **o.**: Grecia, 1962.

DONNEZ-MOI DIX HOMMES DESESPÉRÉS — **r.**: Pierre Zimmer - **s.** e **sc.**: P. Zimmer e Alain Kaminker - **f.**: André Dumaître - **m.**: Yohanan Zaraï - **int.**: Guila Almagor, Pascale Audret, Catherine Berg, Philippe Clair, Beniahou Cohen, Scot Finch, Mikhael Kefir, Claude Kipnis, Francis Lax, Hilel Ne-Eman, Jacques Riberolles, Maurice Sarfati, Oded Teomi, Abraham Tsouri, Nourit Ganz, Mikha Navon, Olivier Hussenot - **p.**: Samy Halfon per la Como Film - **o.**: Francia-Israele, 1961.

AL ZOUGA TALATTASHAR (t.l. **La tredicesima moglie**) — **r.**: Fatin Abdel Wahab - **f.**: Kamal Koraem - **int.**: Chadia, Rouschdi Abaza - **p.**: Gamal El Leisy - **o.**: R.A.U., 1961.

LOS ATRACADORES — **r.**: Rovira-Beleta - **int.**: Pierre Brice, Manuel Gil, Julian Mateos, Agnes Spaak - **p.**: Pefsa Film - **o.**: Spagna, 1962.

LAS HERMANAS — **r.**: Daniel Tinayre - **s.**: dal romanzo « Les filles de joie » di Guy des Cars - **sc.**: Silvina Bullrich, Daniel Tinayre - **f.**: Alberto Etchebehere - **m.**: Lucio Milena - **scg.**: Gori Muñoz - **int.**: Mirtha Legrand, Silvia Legrand, Jorge Mistral, Ernesto Bianco, Ana Luisa Peluffo, Meche Ortiz, Noemi Laserre, Wolf Ruvinski, Rodolfo Onetto, Haydée La Rocca - **p.**: Daniel Tinayre - **o.**: Argentina, 1962.

EL TEJEDOR DE MILAGROS — **r.**: Francisco del Villar - **s.**: Hugo Arguelles - **sc.**: Julio Alejandro, Emilio Carballido, Humberto Robles - **f.**: Gabriel Figueroa - **m.**: Carlos Jimenez Mabarak - **int.**: Pedro Armendariz, Columba Dominguez, Begona Palacios, Sergio Bustamante, Enrique Lucero, Aurora Clavel - **p.**: Rafael Lebrija per la Sagitario Film, S.A. de C.V. - **o.**: Messico, 1962.

OS CAFAJESTES (t.l. **Quelli senza scrupoli**) — **r.**: Ruy Guerra - **s.** e **sc.**: Miguel Torres, R. Guerra - **f.**: Tony Rabattini - **m.**: Luis Bonfa - **int.**: Jece Valadao, Daniel Filho, Norma Benguel, Lucy Carvalho - **p.**: Magnus Film - **o.**: Brasile, 1962.

PIKKU OIETARIN PIHA (t.l. **Il piccolo Pietro**) — **r.**: Jak Witikka - **s.**: da una novella di Aapeli - **sc.**: Jak Witikka - **f.**: Yrjö Aaltonen - **m.**: Simon

Parmet - **int.**: Leevi Kuuranne, Tuukka Tanner, Elsa Turakainen, Tea Ista, Leo Jokela - **p.**: Suomi Film - **o.**: Finlandia, 1962.

TONNY — **r.**: Nils R. Müller - **sc.**: Sverre Gran - **f.**: Hans Nord - **m.**: Egil Monn-Iversen - **int.**: Per Christensen, Wenche Foss, Rolf Daleng, Finn Kvalem, Liv Ullmann, Joachim Calmeyer, Gisle Straume - **p.**: Ess-Film A.S. - **o.**: Norvegia, 1962.

DUELLEN (t.l. **Il duello**) — **r.**: Knud Leif Thomsen - **s.** e **sc.**: K.L. Thomsen - **f.**: Henning Kristiansen - **m.**: Frits Helmuth, Malene Schwartz, John Price - **p.**: S.A. Nordisk Films, Kompagni Valby - **o.**: Danimarca, 1962.

SASOM I EN SPEGEL (Come in uno specchio) — **r.**: Ingmar Bergman - **s.** e **sc.**: Ingmar Bergman - **f.**: Sven Nykvist - **m.**: J. Sebastian Bach - **scg.**: P.A. Lundgren - **int.**: Harriet Andersson, Gunnar Bjornstrand, Max von Sydow, Lars Passgard - **p.**: Allan Ekelund per la Svensk Film Industri - **o.**: Svezia, 1961 - **d.**: I.N.D.I.E.F.
Premio O.C.I.C.

(*a cura di* ALBERTO PESCE)

Documentari a Venezia: un Leone per l'Italia

Suddivisi in tre sezioni (documentari, cortometraggi e teledocumentari) sono passati sullo schermo del Lido — per la tredicesima edizione della Mostra del Documentario — novanta film di vario metraggio (alcuni prossimi all'ora di proiezione) i quali hanno fatto innalzare sui pennoni del Palazzo le bandiere di ventun paesi. Una partecipazione, dunque, parecchio nutrita, frutto di una selezione abbastanza severa essendo state escluse dalla competizione oltre un centinaio di opere non rispondenti in tutto ai termini del Regolamento.

Con ciò non si vuole, certo, sostenere che la totalità di quelle accettate abbia pienamente riscosso il plauso della critica, ché alcune realizzate in paesi tuttora in fase di sviluppo industriale denotavano chiare lacune e altre si raccomandavano più per buone intenzioni che per validi risultati. Anche in questi casi (un terzo, grosso modo, della produzione ammessa) non sono mancati, però, elementi di interesse e di stimolo al fine di comporre un esauriente panorama della cinematografia mondiale 1962 di corto e medio metraggio.

L'inserimento in concorso delle opere televisive (anche se il loro numero è stato piuttosto limitato) si è rivelato senza dubbio positivo e da questa prima esperienza si può dedurre come con un più me-

ticoloso lavoro di ricerca e di propaganda (non è comprensibile, ad esempio, l'assenza della produzione italiana o di quella francese) si potranno recare vantaggi notevoli per una priorità di Venezia anche in questo campo. Non ignoriamo che già si tengono alcune manifestazioni specializzate, ma la Mostra con questa iniziativa e vantando una illustre tradizione culturale potrà vantaggiosamente far leva sulla produzione onde convogliare al Lido le migliori realizzazioni nell'ambito del documentario, dell'inchiesta e del giornalismo televisivo in genere.

La giusta valorizzazione del materiale televisivo ha conseguentemente portato al declassamento della « Mostra del Cinegiornale », trasformata in una sezione della categoria « documentari ». Pur se non è necessario chiarire le ragioni (validissime) che hanno determinato questa svalutazione, è bene, comunque, sottolineare (sulla scorta del materiale visionato) come le produzioni di questo tipo abbiano perso — con la nascita del telegiornale — quasi ogni interesse, sia sul piano dell'informazione (la tv può realizzare servizi più ampi e meditati), sia sul piano dell'attualità (la tv, al limite, può « passare » la notizia nel momento stesso del suo svolgimento).

Pur se è alquanto difficile — ed anche rischioso — tentare di racchiudere entro schemi generali una produzione così vasta e non poco differenziata nei propositi, è possibile, tuttavia, rinserrare le novanta opere presentate in alcuni grossi blocchi (una suddivisione di comodo, s'intende) che servano a precisare al lettore le fondamentali direttrici che guidano oggi la produzione documentaristica. Anzi tutto, va rilevata la preponderanza — non solamente numerica — dei film innervati nella realtà contemporanea e che dai problemi e dai conflitti più scottanti traggono ispirazione. Un cinema vero oltre modo civile e, a volte, apertamente ribellistico, che impone un esame meditato, al di là delle semplici (e, talvolta, sterili) argomentazioni critiche. Sono pagine di lucida denuncia sociale e politica — di cui particolareggiatamente diremo in seguito — che assicurano sulla serietà e sullo scrupolo con cui i giovani uomini del cinema si accostano alla problematica contemporanea.

Va da sè che queste opere nascono da posizioni contrastanti e da atteggiamenti spesso contradditori, ma è indiscutibile che egualmente recano un singolare e valido contributo ai fini dell'analisi dell'epoca di cui siamo protagonisti. Sono, queste, premesse insostituibili per quella indagine a più vasto respiro, e di più larga portata, che il

cinema « maggiore » con i suoi autori più impegnati, cerca rabbiosamente di sviluppare attraverso esperimenti e tentativi sino a qualche tempo fa giudicati pazzeschi.

A fianco di questo primo blocco va posto quello delle opere a soggetto (ovviamente di fiato ridotto) le quali — fatto altrettanto desueto e significativo — percorrendo strade inusitate tentano di approfondire il dialogo dell'individuo con gli interrogativi più inquietanti, non esclusi quelli dell'inconscio così sottili e lacerati. Nel lodevole proposito di arricchire ulteriormente questo cinema « minore », spesso guardato con sufficienza a causa della tradizionale impostazione tematica, i giovani hanno orgogliosamente frantumato gli schemi che lo volevano tenere avvinto a scottanti moduli sentimentali e inspiegabilmente avulso da quella realtà che, all'inverso, lo può determinare e condizionare con brutale aggressività. Cinema, dunque, del nostro tempo, del nostro dolore, del nostro sentimento. Cinema inquietante, lo ripetiamo, che vale oltre le immagini, per gli incitamenti, le sferzate, le ribellioni.

* * *

FILM GEOGRAFICI, ETNOGRAFICI E DI FOLCLORE — Un terzetto di opere si è staccato in virtù della chiara esposizione e del sapiente sfruttamento del dato spettacolare: *Gletscher und Ihre Strome* di Alfred Erhardt (Germania), *Tassili N'ajjer* di J.D. Lajoux e Michel Meignant (Francia) e *Eruption at Kilauea* dell'Istituto Geologico Statunitense. Rilevati i notevoli pregi formali del documentario tedesco, va detto che il film americano si è giustamente imposto per la esauriente e meticolosa documentazione di un terrificante fenomeno naturale (protrattosi parecchi mesi) fissato dalla camera con eccezionale puntualità. Solamente nel caso di *Rendez-vous avec le diable* (Appuntamento col diavolo) dello specialista Haroun Tazieff — un regista-vulcanologo di fama internazionale — è dato ritrovare una pari spericolatezza di riprese ed una altrettanto suggestiva descrizione, non solamente spettacolare, di una grandiosa eruzione. Il film francese, un raffinato reportage sui ritrovamenti archeologici della nota regione africana che dà titolo all'opera, si raccomanda per l'uso espressivo della ripresa panoramica, per la misura e il gusto che lo informano e per la completezza dell'analisi. Al limite tra film etnografico e film d'arte, esso trova in questa particolare posizione il suo

merito maggiore in quanto, pur osservando con rigore scientifico i resti di una eccezionale fioritura figurativa, non trascura di lumeggiare altri elementi strettamente connessi alla nascita ed alla morte di questo unicum artistico.

FILM SPORTIVI E TURISTICI — Alla ridotta partecipazione ha corrisposto un limitato livello qualitativo che, anche nei casi migliori (quello di *London for a Day* di David McKeand e Jan Woolf, ad esempio, oppure di *Heart of Scotland* di Laurence Henson, da un « outline » di John Grierson), non ha superato l'onesto artigianato, sostenuto da un apprezzabile nitore formale.

FILM DI DIVULGAZIONE E DI INFORMAZIONE TECNICA E SCIENTIFICA — Tante volte si è scritto che la nostra è la « civiltà delle macchine », altrettante che i fenomeni più appariscenti ed inquietanti del tempo attuale sono strettamente collegati agli strepitosi progressi compiuti dalla scienza e dalla tecnica di un tempo relativamente ristretto. La riprova dell'interesse che il mondo della cultura, nella sua larga accezione, porta alla rivoluzione industriale la si ha considerando i frutti più recenti del cinema industriale e scientifico, oggi staccato da quella posizione minoritaria ove si rinserrava sino a qualche anno fa.

L'aggiornamento di questi settori specialistici (per altro indirizzati ad una forma di divulgazione parecchio stimolante per le insolite sollecitazioni impresse, talvolta anche in maniera brutale) non è prerogativa di una particolare cinematografia nazionale, ma di tutte le produzioni, egualmente impegnate a considerare, con particolare sensibilità, le componenti straordinarie della fantascienza di ieri, oggi divenuta scienza. Ed il cinema, in virtù di un linguaggio agile, spesso imprevisto, a relazioni forti e immediate, ha dimostrato di saper acutamente estrinsecare le grandi relazioni tra scienza e società, tra progresso tecnico e habitat.

Nel fiorire di intelligenti iniziative, spesso sostenute dalla grossa industria, indiscutibilmente tesa ed interessata ad approfondire il colloquio con il mondo della cultura (e nomi illustri già appaiono nei titoli di testa dei film di questo tipo), si staccano alcune opere di notevole valore divulgativo, sostenute da una meritevole chiarezza espositiva e da un apprezzabile impegno sociale. Il loro obiettivo è quello di inserire anche l'uomo comune, l'uomo della strada, in un dialogo che non può prescindere dalla sua ansiosa partecipazione: non

per nulla sarà lui ad essere condizionato e, talvolta, soffocato da una serie a catena di fenomeni di vastissima portata materiale e spirituale.

Vogliamo, quindi, ricordare *Diametres* di Philippe Condroyer (Francia), *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili, *Call the World* di Michael Orrom (Gran Bretagna) e *Wave, Coral and Rocks* di Alan Pendry (Iran) nel settore industriale e *Nuclear Power Reactors* di Buckland Smith (Gran Bretagna), *Le radiazioni* di Enzo Trovatelli e *Wire for Sound* di Paul Cohen (USA) in quello tecnico-scientifico. Ed ancora *I camaleonti* di Alberto Ancillotto e Fernando Armati e *Dorogoy Predkov* (Sul sentiero degli antenati) di Aleksandr Zguridi (URSS) in quello delle scienze naturali.

Pur non volendo condurre un esame critico particolareggiato, è doveroso, tuttavia, segnalare Smith per l'assoluto rigore didattico, Marsili per la insolita e affascinante interpretazione di un fatto siderurgico, Trovatelli per la notevole provvedutezza tecnica cui è anche affidato un disperato grido di allarme per la nostra umanità sull'orlo dalla morte atomica. Note meno liete per il lungo documentario di Zguridi, autore affermatosi in passato con alcune eccezionali testimonianze scientifiche quali *V peskakh Srednij Asij* (Nelle sabbie dell'Asia Centrale). Il livello, questa volta, è inferiore e, ad onta di una raffinata confezione che può riportare alla memoria certi prodotti di marca disneyana, si avvertono le deficienze di un montaggio poco rigoroso (il film potrebbe, vantaggiosamente, essere amputato di un terzo del suo metraggio) e il fastidio di un commento musicale che ricalca tradizionali luoghi comuni.

FILM CULTURALI ED EDUCATIVI — *Eyes of a Child* di Henry Lewes (Gran Bretagna), che la Giuria non ha potuto però prendere in esame essendo già stato presentato in altra manifestazione, e *Mr. Marsh Comes to School* di John Krish hanno nobilmente attestato con quale civile impegno gli autori inglesi si volgono ai problemi sociali ed umani.

Lewes, servendosi di un garbato artificio (la storia di una bimbetta cieca che sta per entrare in una scuola comunale specializzata), ha accostato con sensibilità e tenerezza l'ambiente in cui sono educati, a cura dello stato, i bimbi ciechi. Con estremo pudore, li ha osservati mentre studiano, mentre giocano, mentre si preparano ad entrare — pari tra pari — nella società. L'inchiesta è esemplare sotto il profilo sociologico ed ogni sua pagina può essere presa come testo

per un lavoro siffatto, un lavoro che sottintende non poche difficoltà ed il rischio di cadere nel retorico sentimentalismo.

Egualmente provveduta l'analisi che Krish — autore che ha legato il suo nome ad alcuni interessanti lavori connessi ai problemi più urgenti della società inglese — ha condotto circa i principî che debbono essere applicati quando si debba affrontare l'interrogativo della futura professione di un gruppo di giovani. Krish, fuori d'ogni conformismo, ha precisamente individuato i gravi errori che genitori ed educatori possono facilmente compiere (e compiono) sostituendosi — per affetto s'intende — alla libera scelta dell'interessato. L'inchiesta procede dritta allo scopo e le immagini, pur se talvolta un po' anonime considerata l'importanza del tema, puntualizzano in modo persuasivo le fratture che possono verificarsi quando il problema non sia stato giustamente introdotto e scientificamente impostato.

FILM DI VITA CONTEMPORANEA E DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE — Si è accennato, in inizio, alla preponderanza qualitativa e quantitativa di questo gruppo e come questo fatto vada ascritto a merito dei giovani autori i quali dimostrano, talvolta anche al di fuori dei risultati conseguiti, con quanto fervore e civismo si accostano al cinema ed ai problemi che segnano drammaticamente la nostra esistenza.

Non è forse ortodosso riunire queste opere in un unico discorso, sebbene esse vertano, per la maggior parte, su grandi temi, attuali e concreti, che valgono per le considerazioni immediate che si possono trarre come avvio ad una disamina più approfondita e particolareggiata, ma il motivo dominante dell'uomo può giustificare questo accostamento. L'uomo guardato con affetto, mai sfruttato come veicolo per grosse emozioni spettacolari, ma innalzato ad unica e giusta unità di misura cui debbono essere riportati fenomeni e fatti che possono diventare motivo ossessivo della sua esistenza.

Un cinema di questo tipo ha tradizioni illustri; i nomi di chi ha seguito questa strada della verità e dell'umiltà sono quelli di Flaherty, di Ivens, di Grierson, di Strand, e di quanti si sono dedicati ad una costante e appassionata rilevazione dei drammi, dei tormenti, delle violenze, delle umiliazioni subite dall'uomo. Al di fuori dei meriti acquisiti dalle opere non si può non solidarizzare con coloro i quali si sono rabbiosamente impegnati rinunciando all'eccitazione spettacolare, alla contaminazione emotiva e ad ogni compiacenza formale.

Va da sé che il tono oscilla tra la pacata e virile denuncia e la aggressiva indicazione delle antinomie più evidenti, tra la obiettiva constatazione e la ribellione aperta, senza mezzi termini. Un inquietante caleidoscopio ove trovano collocazione fatti e personaggi che sono i volti contradditori di una realtà mai abbastanza scavata dalla macchina da presa.

Lino Del Fra, ad esempio, con *Fata Morgana* (questo il nome del treno che porta ogni giorno i meridionali al Nord) ha affrontato il problema della migrazione interna del nostro paese nel tempo del « miracolo » economico. Anche i meridionali, isolati nelle « coree » lombarde, guardano al « miracolo » ed attendono di poterne essere partecipi, in piccola o grande misura; guardano « l'uomo civile » del Nord (come dice il testo di Tommaso Chiaretti) ed attendono un suo segno. Il tema, già accostato da Visconti con *Rocco,* è qui ridotto alle componenti essenziali, in un momento storico ancor più precisato, ché il neocapitalismo ha fatto passi da gigante negli ultimi mesi. Se non fosse per una certa incoerenza tra immagini e testo (il secondo è tremendamente « vecchio ») e per alcuni brani scopertamente ricostruiti, il giudizio sarebbe pienamente favorevole. Comunque, si tratta di riserve che non inficiano il valore dell'inchiesta, aperta e democratica, né i risultati conseguiti trattando una materia così scottante.

Sunday of the River di Gordon Hitchens e Ken Resnick (USA) deve essere collocato tra le più significanti testimonianze che il cinema ci abbia offerto sulla questione negra. Ed il suo grande merito sta proprio nel fatto che il problema dell'integrazione è dato per scontato: non quindi un film razziale od antirazziale, ma un lucido reportage sulla condizione del « colored man ». Il negro è osservato in stato di relax: quando passa una giornata domenicale in riva all'Hudson, tra i soliti giochi di bimbi e le cartacce del pic-nic appena consumato, tra un buon sonno e quattro passi di danza. I negri vivono come i bianchi, nella stessa identica maniera; non sono diversi in alcun aspetto, non si differenziano per alcuna particolarità. Al limite, può dirsi che, dopo poche immagini, non esiste più il colore di pelle: lo schermo riflette solo una umanità che ha lasciato alle spalle gli affanni per godersi il « riposo » La scelta delle immagini, il taglio, la misura e, ad un tempo, il pudore con cui la camera girovaga tra bimbi, adulti e ragazzetti, il ritmo, sono gli elementi che sostanziano gli insoliti meriti di questa produzione indipendente, un poco trascurata dalle decisioni della giuria.

Su di un piano altrettanto nobile, per qualità e sensibilità, ma superiore per modernità di stile, va posto *Nicidjin* di Toshio Matsumoto (Giappone). Il film, dedicato alla vita amara condotta dai setaioli di Kyoto nel quartiere di Nicidjin, s'impone sin dalle primissime inquadrature per la singolarità delle riprese, per i modi assolutamente desueti e per la raffinata compostezza con cui vengono analizzati i problemi di fondo di questa piccola comunità. A tratti, si ha l'impressione che l'inchiesta si raggeli in una preziosità formale che rasenta forme astratte, ma si tratta solo di una impressione, ché immediatamente dopo si afferra l'alto lirismo (in una via completamente dissimile da quella, per intenderci, di Flaherty) che per mea anche le pagine più acri le quali, in questo senso, portano il segno di una tradizione culturale millenaria e di una civiltà che lo stesso cinema spettacolare giapponese raramente sa esprimere con pari compiutezza e forza.

Altri film meritevoli di citazione: *Vis dans ton sang* di David Perlof (Israele) una accorata e schiva rievocazione dei giorni dell'ira, estranea all'odio per i bestiali persecutori, conclusa dalle immagini del processo Eichmann; *Delta Phase* 1 di Bert Haanstra (Olanda) una documentazione singolarmente partecipe della lotta condotta da un popolo per decenni contro il mare per guadagnare nuove terre, un reportage ricco di umanità e di note calzanti (talvolta giustamente ironiche) che trova nell'eccezionale montaggio (l'attimo in cui i cassoni chiudono definitivamente il mare dà la commozione) la nota più evidente della maturità e della sensibilità dell'autore; *Wezel* (Stazione di smistamento) di Kazimierz Karabasz (Polonia) è un attento e preciso servizio sull'opera svolta in un grosso nodo ferroviario; risulta inferiore ai precedenti lavori di Karabasz (*I musicisti,* premiato a Venezia nel '60), ma è, comunque, degno di rispetto per la maestria delle riprese e per la singolare verità che lo anima; *Veliki Okrsaj* (La grande mischia) di Svetozar Pavlovic (Jugoslavia), un gradevole e mosso reportage su una partita di foot-ball, vista soltanto attraverso le reazioni del pubblico; *Bienvenue New York* di François Reichenbach (Francia), un pezzo di attualità sulle accoglienze tributate dai newyorkesi a Glenn, estremamente raffinato nella forma (un eccitante uso del colore e del panoramico) ma soprattutto importante per l'inquietante ritratto del mondo americano che riesce a comporre attraverso le immagini della folla in delirio.

CORTOMETRAGGI A SOGGETTO — In un gruppetto di opere interes-

santi, per lo più limitate dalla mancanza di un dovuto approfondimento psicologico, si stacca nettamente *Kali Nhita, Socrates* (USA), realizzato da un gruppo di studenti di due università di Chicago e firmato da Stuart Hagmann. Questo documento (per altro inseribile più propriamente nella categoria precedente) nasce dalla particolare situazione della piccola comunità greca di Chicago la quale, per necessità urbanistiche, è stata di recente costretta ad abbandonare i luoghi ove aveva vissuto per moltissimi anni. Veicolo dell'inchiesta — che si snoda nel corso di alcune giornate tra umili fatti quotidiani e piccola gente che si appresta al definitivo abbandono — è un ragazzetto il quale, stupito dall'atmosfera insolita che regna nel quartiere, cerca affannosamente di capire quello che sta accadendo. Sorretta da una penetrante intonazione giornalistica, l'inchiesta riesce a ridare allo spettatore i segni della crisi che una così radicale mutazione crea negli uomini e nelle cose. Il ritmo è lento, a tratti solenne, contrappuntato intelligentemente dalla naturale esuberanza del protagonista il quale, anche in questo momento doloroso, inconsciamente riesce a trovare nuovi motivi di gioco e di eccitazione fantastica: le masserizie accatastate dinnanzi ai negozi e alle abitazioni, le mostruose macchine devastatrici pronte ad entrare in azione, i locali deserti fitti di inattese suggestioni.

A fianco di questo ottimo servizio stanno alcune operine, di varia nazionalità, legate a problemi più individuali, ma non meno inquietanti: *Un luogo appartato* di Ennio Lorenzini, ad esempio, che pone in risalto il problema di una giovane, legata da una lunga relazione, che cerca insistentemente di impostare, assieme all'uomo che ama, un discorso sul loro futuro. L'uomo è posto di fronte ad una scelta ma indifferentemente la rifiuta rinserrandosi in divagazioni intellettualistiche o tentando l'affondo erotico. I limiti risiedono nel dialogo (ovvio in alcuni punti e scopertamente forzato in altri) e nella modesta prestazione del protagonista che non riesce a trovare la giusta calibratura al pari della sua partner (Daniela Calvino).

Eight Cylinders Ago di Franck Punchward (USA) e *Two of Us* di Alex Tartaglia (USA) riprendono, in prospettive diverse ma con risultati abbastanza simili, il tema dell'incomunicabilità. Sono pure apparentati nell'uso, eccessivo e arbitrario, di note surrealistiche (i soliti cascami, per il vero) che sembrano essere divenute punti canonici per l'interpretazione dei moti dell'inconscio. E questo è segno di grave pigrizia, oltre che di notevole superficialità: questi li-

miti non escludono però l'interesse per due testi che, meglio di altri, possono servire per uno stimolante accostamento alla odierna realtà statunitense. In essi, e quasi più ancora nelle loro lacune, si evidenziano i risvolti negativi di una particolare condizione umana che, brutalmente attaccata dalle forme maligne della civiltà della macchina, cerca in ogni modo di dare una ragione alla propria esistenza ed alla lotta impari che è costretta a condurre. E' per queste ragioni che i due film valgono al di là dei ridotti meriti artistici e debbono essere considerati « tests » estremamente solleticanti.

Un altro giovane americano, Robin Ward, ha cercato con *One Man's War* di focalizzare il tema della paura della morte sfruttando il caso di un soldato rimasto isolato dal suo plotone. Qualcosa che, per restare nell'ambito cinematografico, sta a mezzo — fatte le debite proporzioni — tra *Walk in the Sun* (Salerno ora x) di Lewis Milestone e *Men in War* (Uomini in guerra) di Anthony Mann. L'uomo sente, impalpabile, attorno a sè la morte; non sa individuarla, né prevenirla e cade sotto il piombo di un cecchino. Una novella spoglia di effetti e ottimamente graduata psicologicamente, che colpisce per la castità delle immagini e per la sincerità che la ispira.

Resta da dire di *Plyna Tratwy* (Il bosco navigante) di Wladislaw Slesicki (Polonia). Una sorta di piccola *Louisiana Story* (analogo è, infatti, il tema del ragazzo vissuto nella natura che, all'improvviso, scopre le forze del lavoro) troncata a metà da impegni d'indole diversa: il ragazzo abbandona la vita solitaria per entrare a far parte di una comunità operante. Si tratta, comunque, di un'opera più che dignitosa: poetica per una metà, più rozza per l'altra, che nella suggestione di una raffinata fotografia in bianco e nero riscatta anche i vuoti vagamente propagandistici e le ansie socialitarie.

CORTOMETRAGGI DI ANIMAZIONE — *Ever Changing Motorcar* di George Duning (Gran Bretagna), *Annalya Tou Bari* di Denise Charvein (Francia) e *Ningen Dobutsuen* (Giardino umano) di Yoji Kuri (Giappone) possono puntualizzare, ed in misura validissima, la radicale trasformazione che si è attuata, negli anni recenti, nell'ambito del cinema di animazione. Tre esempi illustri, nello stile assolutamente contrastanti, frutto di esperienze diversissime: Duning punta su un uso modernissimo del colore e della grafica; la Charvein si rifà a tradizioni figurative arcaiche; Kuri ripropone in chiave attuale la nobile arte del « nô ». La varietà dei temi (la storia della linea automobilistica, una fiaba africana, una realistica disputa coniugale), il

disegno, il colore, il contrappunto sonoro, l'impaginazione, offrono continue sorprese e sollecitazioni straordinarie. Il disegno animato diventa così un importante fatto culturale ove confluiscono e si rinnovano le esperienze più affascinanti della grafica, dell'arte figurativa, dell'espressione musicale.

Duning, con eleganza, maestria e ineguagliabile humour, ha raccontato le tappe della moda automobilistica ed ha puntualizzato con raffinata ironia le deformazioni, i tics, le debolezze, di alcune categorie di guidatori: lo sportivo, il galante, l'uomo d'affari, il padre di famiglia. Il suo test, grazie anche all'umoroso intervento di un caricaturale « signor Freund », che spiega in termini psicanalitici le turbe dei diversi esemplari, è oltre modo divertente e, quel che più conta, eccezionalmente intelligente e colto.

La Charvein e Kuri stanno ad una corta incollatura da Duning: la prima grazie alla suggestione di un innocente grafismo (valorizzato dall'uso del bianco e nero che rafforza l'ingenuità del movimento), il secondo in virtù di un tratto — tra Steinberg e Siné — che nella sua essenzialità e nella angolosità è già lucidissima satira.

TELEDOCUMENTARI — Si è detto dell'innovazione di questa categoria nell'ambito della Mostra. Varrà aggiungere che facciamo nostri i suggerimenti della Giuria circa la necessità di suddividere questa sezione in gruppi onde meglio valutare i meriti delle singole opere e, nel contempo, dare ad esse una giusta collocazione.

Scott's Last Journey di John Read (Gran Bretagna) ha riaffermato le notevoli qualità e la serietà professionale di un autore che, in precedenza, si era imposto per una serie di servizi televisivi sui maggiori esponenti dell'arte contemporanea. Lo stesso rigore e lo stesso fervore di approfondimento che erano balzati all'occhio in *Henry Moore* piuttosto che in *Barbara Hepworth* (per citare due dei più validi lavori di Read) si ritrovano nella meticolosa e suggestiva ricostruzione dell'ultima drammatica spedizione del conquistatore dell'Antartide. Il materiale originale, fotografico e cinematografico (girato dall'operatore della spedizione Herbert Pointing), è stato sfruttato da Read con ottimo istinto giornalistico e l'inserzione in esso di alcuni brani dell'intervista fatta all'ultimo superstite dell'impresa, oltre a dare un particolare sapore sentimentale, ha saputo rendere ancor più drammatica la rievocazione dell'eccezionale avvenimento.

An American Illustrator, a parte la piacevole occasione offerta per riguardare un certo numero di tavole — per altro notissime —

di uno dei massimi illustratori statunitensi che per lustri ha prestato la sua collaborazione al « Saturday Evening Post », ha favorito l'incontro, schietto e non poco inatteso, con un certo profilo paesano e burbero di un'America ancor oggi pionieristica. Questo aspetto, profondamente radicato in tradizioni affettuosamente alimentate, è stato colto attraverso immagini fortemente persuasive della tranquilla vita di campagna e di quella più viva della minuta gente di provincia.

Gli amici del sole di Hiroshi Asanuma (non conosciamo il titolo originale) si è imposto per la nobiltà del tema affrontato (la rieducazione a totale carico dello stato dei ragazzi minorati) e per il rigore con cui è stata condotta l'inchiesta. Il minuzioso aggirarsi della camera tra le aule e le sale dell'istituto onde cogliere tutti i volti della pietosa lotta che un gruppo di istitutori specializzati compie quotidianamente per far sì che questi ragazzi possano al più presto inserirsi nella società, senza subire l'umiliazione del dileggio e della commiserazione, traduce una profonda civiltà che merita la nostra solidale adesione.

CLAUDIO BERTIERI

La Giuria della XIII Mostra Internazionale del Film Documentario di Venezia — composta da Jerzy Toeplitz (Polonia), presidente; Vicente Antonio Pineda (Spagna), Jean Rouch (Francia), Sam Waagenar (U.S.A.), Giovanni Calendoli (Italia), Giulio Cattivelli (Italia), Ugo Gregoretti (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

a) *Documentari*

GRAN PREMIO LEONE DI SAN MARCO: *Fata Morgana* di Lino Del Fra (Italia), per aver rappresentato con particolare efficacia di linguaggio un problema fondamentale dell'attuale realtà italiana;

TARGA LEONE DI SAN MARCO: 1) film geografici, etnografici e di folclore: *Eruption at Kilauea* di Edwin Roedder (U.S.A.), per la drammatica documentazione di un eccezionale fenomeno naturale; 2) film sportivi e turistici: *London for a Day* di David Mckeand e Ian Woolf (Gran Bretagna), per aver offerto con misura di gusto una gradevole sintesi delle attrattive di una metropoli; 3) film di divulgazione e di informazione tecnica e scientifica: « ex-aequo » a *Nuclear Power Reactors* di Buckland Smith (Gran Bretagna), per la precisa e convincente illustrazione dei vari metodi di impiego pacifico dell'energia nucleare, ed a *Dorogoy predkov* (t.l. Sul sentiero degli antenati) di Aleksandr Zguridi (U.R.S.S.), per aver documentato con ampiezza di respiro un aspetto della vita animale nella sua suggestiva cornice naturale; 4) film culturali ed educativi: *Mr. March Comes to School* di John Krish (Gran Bretagna), per aver prospettato con rigore didattico e con evidenza spettacolare il problema dell'avviamento professionale; 5) film di vita contemporanea e di documentazione sociale: *Nicidjin* di Toshio Matsumoto (Giappone), per aver rappresentato nella complessità dei suoi molteplici aspetti umani e sociali il conflitto fra la tradizione artigianale e la moderna organizzazione industriale; 6) cinegiornali: non assegnata;

Osella di bronzo: 1) film geografici, etnografici e di folclore: *Tassili N'Ajjer* di J.D. Lajoux e Michel Meignant (Francia), per aver documentato un'importante scoperta archeologica; 2) film sportivi e turistici: *Espacio dos* di Javier Aguirre (Spagna), per l'originalità di svolgimento di un tema tipicamente turistico; 3) film di divulgazione e di informazione tecnica e scientifica: « ex-aequo » a *Wave Coral and Rock* di Alan Pendry (Iran), per la serietà dell'impegno e per gli apprezzabili risultati conseguiti da una giovane cinematografia, ed a *Il pianeta acciaio* di Emilio Marsili (Italia), per l'insolita interpretazione di una realtà industriale; 4) film di vita contemporanea e di documentazione sociale: « ex-aequo » a *Sunday on the River* di Gordon Hitchens e Ken Resnick (U.S.A.), per l'abile integrazione degli elementi visivi con quelli musicali in una pagina di vita americana, ed a *Veliki okrsaj* (t.l. La grande partita) di Svetozar Pavlovic (Jugoslavia), per le divertenti notazioni sulla psicologia della folla in uno stadio; 5) cinegiornali: *Design in the Sky* di A. Bretell (Gran Bretagna), per la vivacità e la freschezza conferite al fedele resoconto di una manifestazione aviatoria.

b) *Cortometraggi a soggetto*

Gran Premio Leone di San Marco: « ex-aequo » a *Plyna tratwy* (t.l. Il bosco navigante) di Wladyslaw Slesicki (Polonia), per l'intensità poetica del racconto attraverso il quale sono documentati i più significativi aspetti della vita e del lavoro in una foresta, ed a *Annalya tou bari* di Denise Charvein (Francia), per l'originalità e la spontaneità con le quali gli elementi di una cultura primitiva sono stati utilizzati in un disegno animato;

Targa Leone di San Marco: 1) cortometraggi sperimentali: non assegnata; 2) cortometraggi narrativi: « ex-aequo » a *Kali nhita, Socrates* di Stuart Hagmann (U.S.A.), per l'interesse dell'esperimento attuato nel quadro dell'organizzazione universitaria con un risultato artisticamente apprezzabile, ed a *Un luogo appartato* di Ennio Lorenzini (Italia), per l'interessante tentativo di indagine dei problemi della gioventù; 3) cortometraggi di animazione: *Ever Changing Motorcar* di George Dunning (Gran Bretagna), per il gusto umoristico e la felicità inventiva con le quali è stato interpretato un aspetto della storia del costume;

Osella di bronzo: 1) cortometraggi di animazione: *Giardino umano* (t.l.) di Yoji Kuri (Giappone), per l'estro satirico e la modernità dello stile grafico.

c) *Teledocumentari*

Gran Premio Leone di San Marco: *Scott's Last Journey* di John Read (Gran Bretagna), per la fervida fantasia e la tecnica magistrale con le quali un prezioso materiale fotografico e cinematografico è stato sfruttato per ricostruire con storica esattezza, con fluidità narrativa e con calore umano l'epopea del conquistatore dell'Antartide;

Targa Leone di San Marco: *An American Illustrator*, prodotto dall'U.S.I.S. (U.S.A.), per l'immediatezza con la quale, attraverso l'opera di un popolare disegnatore, sono rievocati nella loro soluzione i molteplici aspetti del costume americano;

Osella di bronzo: « ex-aequo » a *U.S. 1: American Profile* di Tom Priestley e Ray Garner (U.S.A.), per la semplicità espositiva con le quali memorie storiche e attrattive naturali si alternano nella visione panoramica di un tipico itinerario attraverso gli Stati Uniti, ed a *Gli amici del sole* (t.l.) di Hiroshi Asanuma (Giappone), per la nuda obiettività con la quale sono illustrati i metodi di rieducazione dei fanciulli anormali.

La Giuria ha infine assegnato il Premio per la migliore selezione nazionale alla Gran Bretagna, che ha presentato un complesso di opere altamente qualificate.

XIV Venezia ragazzi: undici premi all'Est

Undici premi all'Est europeo, tra cui il Gran Premio della Mostra, assegnato a *Dikaya sobaka Dingo* (t.l. Dingo cane selvaggio) del russo Karasik, e il trofeo per la migliore selezione (Cecoslovacchia), oltre a tre premi non ufficiali, quattro « Oselle » alla Gran Bretagna, due agli Stati Uniti, una alla Francia, una all'Argentina, un leoncino al Giappone, niente all'Italia: questo è il consuntivo del verdetto finale con cui la giuria, presieduta dal Prof. Luigi Volpicelli, ha concluso la XIV Mostra internazionale del film per ragazzi.

La statistica è già di per sè eloquente, e dimostra ancora una volta, anche se con una accentuazione forse troppo marcata, come in Cecoslovacchia, in Polonia, in Russia, in Romania, in Jugoslavia, il film per ragazzi sia un genere ricco di motivi e di poesia, sano nella concezione e solido nella struttura. Il film didattico appare quasi sempre chiaro, essenziale, privo di sciocche smancerie umoristiche (cfr. *Kako to Sojis... sedis?* [t.l. Attenzione a come devi stare seduto] del jugoslavo Ratomir Ikvovic); il film ricreativo è scevro di moralismi ad ogni piè sospinto ma ricco di allusioni concrete al vivere sociale (cfr. i due cartoni boemi *Pohadka o Nejbohatsim Vrabci* [t.l. Racconto di un passero ricco] di Zdanek Miller e *Zavada Neni Na Vasem Prijmaci* [t.l. Non è colpa del televisore] di Jiri Brdecka); il film d'azione rifugge dall'avventurosa vicenda fine a se stessa, in cui spesso invece si risolvono i film britannici della Children's Film Foundation, e si muovono dall'interno dell'anima adolescente in reazione all'ambiente della scuola (cfr. *Kolorowe Ponczocly* (t.l. Le calze colorate) del polacco Janusz Nasfeter) o della città (cfr. *Maltchik i Golub* [t.l. Il ragazzo e il piccione] dei russi A. Kontchalovski e E. Ostashenko, o *Veliko Sudjenje* [t.l. Il processo alla gatta] del jugoslavo Fedor Skubonja) o della campagna (cfr. *Chlapec a Srna* [t.l. Il ragazzo e il cerbiatto] del boemo Zobree Kasirovy).

La Cecoslovacchia si è presa anche il lusso di presentare persino un grosso film fuori concorso (perché già presentato e premiato presso un festival precedente) *Trapeni* (t.l. Tormenti) di Kachyna, un'opera che rinnova il clima e il tema di *Crin blanc* di Lamorisse, ma con una prospettiva più realistica, meno docile alle suggestioni dei simboli e con uno studio psicologico più esatto delle reazioni e degli incantamenti di una adolescente di fronte alla natura e agli animali.

Per giunta la trama del film non ricorre a congegni narrativi di sapore poliziesco e criminale, in cui invece il danese Harry Watt ha lasciato invischiare *Den Hvide Hingst* (t.l. Lo stallone bianco), un film, almeno nella prima parte, tematicamente non lontano dal capolavoro di Kachyna.

Fino a qualche anno fa la superiorità boema si limitava ai cartoni animati o ai film a pupazzi. Oggi invece la fioritura del disegno animato si è diffusa in maniera epidemica; ormai lo trattano tutti con gusto e inventiva. Venezia 1962 ha confermato che tutto il mondo sa ormai disegnare in maniera intelligente ed allusiva sensa scopiazzare il mago Walt Disney. Vi rimangono in buona parte fedeli, o non sanno sottrarsi al suo fascino, i Giapponesi: *Sinbad il marinaio* di Taiji Yabushita è un lungometraggio che vive nell'area disneyana e mostra una impacciata acerbezza specialmente nell'animazione ancora grezza e pupazzesca. Gli altri, persino gli Americani, sono ormai lontani da Walt Disney: è sufficiente citare l'esilarante film di Chuk Yones, *Road Runner* sui congegni genialoidi ma inutili, con cui un ragazzo cerca di catturare un gallinaceo delle autostrade dalla velocità supersonica, o il cartone graziosamente umoristico di Bob Kuwahara *Honourable Family Problem* sui contrasti tra i costumi moderni e le gentili usanze d'un tempo. E anche l'inglese John Halas, famoso produttore e regista insieme con Batchelor di cortometraggi a pupazzi, per lo più animali, ritagliati su carta (ne ha presentato anche quest'anno uno, *Concert Pitch* dedicato ai due cagnolini Snip e Snap), sembra risentire piuttosto, come ha dimostrato con il discreto anche se gracile *The Stowaway* dall'influsso dei disegni UPA e, comunque sia, si muove automaticamente al di fuori dell'ambito dittatoriale di Walt Disney.

Almeno per quanto riguarda il film per ragazzi in questo processo di affrancamento, hanno cominciato a muoversi anzitutto, ancora parecchi anni fa, i Cecoslovacchi, poi sono venuti da una parte i Russi, i Polacchi, i Romeni, con cartoni animati seri e composti, per lo più dedicati ai più piccini, e dall'altra gli Inglesi, ricchi a volte di un umorismo sin troppo acuto e sottile.

L'Italia è stata rappresentata quasi interamente dalla produzione di Elio Gagliardo, con film di ricreazione (*Cucciolino cerca guai*), didattici (*Il sistema solare*), di divulgazione scientifica (*Il prodigio del sangue*), tutti a cartoni animati.

Della produzione romena, sia *Il piccolo freddoloso* che *Il pic-*

colo asterisco, firmati ambedue da Olimp Varasteanu, non vanno al di là di una graziosità delicata e minuta, mentre poi *La storia del mondo marino* di Mihai Lerserescu è niente più che una fotografia cineamatoriale di un piccolo acquario casalingo, che potrebbe stare sullo stesso piano dei tre brevi diari invernali del tedesco P.R. Heil, *Ferientag* (t.l. Giorni di vacanza), *Ferien Grosstadtkinder* (t.l. La grande città delle vacanze infantili), *Winterferien* (t.l. Vacanze invernali), e, almeno tecnicamente parlando, poco più su di certi documentarietti senza capo né coda, come il canadese *Jacky Visits the Zoo* di Morton Ransen, o l'americano *Mark* di Gerge F. Johnston.

Ancora una volta, gli Stati Uniti hanno mandato a Venezia il maggior numero di film rispetto alle altre nazioni (computando naturalmente solo i titoli e non il metraggio), ma era quasi tutta frattaglia di poco conto. Vale la pena in questa sede citare, oltre i due cartoni animati, soltanto *Mastery of Space* di produzione Nasa, per l'interesse che verso l'avventura spaziale di Gagarin provano i ragazzi, e *Boy to Man* di Robert B. Churchill, un film didattico di estrema chiarezza sulle trasformazioni puberali, e *Let's Build a House* di Hans van Sluizer, un film apprezzabile per le intenzioni didascaliche ma discutibile sul piano di una effettiva utilità pratica.

Anche la Francia, presente in altre edizioni veneziane con lavori di discreta fattura, sembra essersi arenata nella compilazione di « reportages » a carattere storico, come *Histoire de Jeanne* di Francis Lacassin e *Bonaparte* di Jean Vidal, dove però la documentazione delle stampe è subordinata ad un montaggio intelligente ed acutissimo, anche troppo sofisticato forse. Specialmente il film del Vidal, che è indubbiamente il migliore dei due, ha frantumato, per così dire, le immagini fisse, e vi ha dedotto un ritratto di Napoleone che sembra nascere da un originale contesto, vivacissimo e dinamico, dove il sonoro e i giochi a trucco della colonna visiva sono insieme coniugati con rara perizia. La giuria non lo ha trascurato, considerandolo anzi come l'unico telefilm documentario adatto per gli adolescenti e includendolo come tale nel grosso palmarè.

Oltre a Gagliardo, era presente a Venezia anche un altro italiano, Antonio Zane, il quale da parecchi anni va realizzando i suoi film per ragazzi, storie avventurose del cavallo Nuvola Bianca e dei due amici Pippo e Briciola. I due film della serie, presentati quest'anno a Venezia, *Sul cammino dei giganti* e *Esploratori a cavallo,* hanno mostrato una certa diligenza; specialmente il primo lavoro

possiede una discreta unità di racconto e si appoggia, più che in passato, a personaggi di vita, a situazioni reali.

L'argentino Roman Vinoly Barreto ha portato a Venezia *Barcos de Papel;* il film, interpretato da Pablito Calvo ormai adolescente, è la storia di Quico che nella sua infelice esistenza di orfano subisce spesso affronti e umiliazioni con discrezione e rassegnata timidezza, senza reagirvi se non evadendo dapprima nei consigli evangelici di Padre Juan e poi nel sogno rappresentato per lui da una grossa palla di cristallo, iridescente, che riesce finalmente a possedere ma per pochi attimi perché Giulio, il ragazzo ricco e invidioso, gliela frantuma in un presagio diretto della morte come unica porta verso la felicità e la verità. Il film è difettoso nella struttura, vuole seguire troppi rivoli narrativi, si compiace dei simboli, dei personaggi paradigmatici, della atmosfera letteraria, ma è realizzato con impegno e buona volontà. Anch'esso ha avuto la sfortuna, a Venezia, quest'anno, di dover subire l'impari confronto con le grosse produzioni boeme, polacche, russe.

Infatti, quando si gioca al confronto con *Dikaya sobaka Dingo,* ritratto delicatissimo di una prima crisi d'amore nell'anima di una adolescente, o con il polacco *Historia Zoltey Cizemky* (t.l. La storia dei sandalini gialli) di Sylwester Checinski, una vera e propria iniziazione al gusto figurativo e cromatico, o con il boemo *Chlapec a Srna,* storia dell'amore morboso di un ragazzo per i suoi animali di cui comprende il vero bene, la libertà, soltanto dopo aver traumatizzato il suo affetto di possesso con l'assassinio di un cerbiatto, non c'è niente da fare. Gli altri film si trovano ridicolizzati, sia l'americano *Lad: a Dog* di Aram Avakian e Leslie H. Martinson, che risfodera i temi « canini » della filmologia alla Lassy in un clima pateticamente pacioso e sentimentale, sia i due film del tedesco Peter Podehl, *Ahimeh,* la storia, ricca di suggestioni fotografiche, ma verbosa e monotona, di un ragazzo del tempo di Gesù e del suo amato asinello destinato a portare il Cristo durante l'entrata trionfale a Gerusalemme, e *Frau Holle* (t.l. La signora Holle), troppo indulgente alle intonazioni fantastiche e surreali proprie delle fiabe germaniche, sia ancora il lungometraggio brasiliano di Romain Lasage *Pluft o Fantasminha* (t.l. Pluft il piccolo fantasma), una favola di fantasmi e di pirati non priva di trovatine graziose, quasi di sapore picaresco, nonché di un fantasioso cromatismo, ma alla quale sono mancati un sufficiente senso delle proporzioni e l'omogeneità del re-

spiro narrativo, sia infine persino i film inglesi, come *Bungala Boys* di Jim Jeffrey (la storia di due gang rivali sulle spiagge di Sydney) o *Teiva* di Francis Maziere (l'apologia dello spirito avventuroso di una fanciulla polinesiana), presenti nel palmarè finale, ma indubbiamente sopravvalutati nei loro meriti effettivi da una giuria che ha mostrato una certa parzialità verso la produzione britannica.

Ciononostante, malgrado cioè le quattro « Oselle » assegnate alla Gran Bretagna, dal palmarè finale risulta evidente, indiscutibile, il divario tra Est e Ovest. E onestamente bisogna riconoscere all'Est una superiorità che non è soltanto di mezzi, ma di scuola, di ispirazione, di struttura. Di questo si è accorta anche la giuria; forse essa ha calcato troppo la mano, sottovalutando gli italiani e cooptando nel trionfo dell'Est anche i romeni, ma non ha commesso gravi errori di giudizio. La riprova gliel'hanno data le giurie non ufficiali: al russo *Dikaya sobaka Dingo* è stato attribuito il « Ramo d'oro » del Centro nazionale Film per la Gioventù e al boemo *Trapeni* i due premi del Cidalc e del Comitato per la Cinematografia dei ragazzi, per unanime riconoscimento di due film che sanno accoppiare la pienezza dei valori educativi con la validità del linguaggio cinematografico.

ALBERTO PESCE

* * *

La Giuria della XIV Mostra Internazionale del Film per ragazzi di Venezia — composta da Luigi Volpicelli (Italia), presidente; Joy Batchelor (Gran Bretagna), Elsa Brita Marcussen (Norvegia), Ota Hofman (Cecoslovacchia), Matteo Ajassa (Italia), Dino Origlia (Italia) — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO DELLA MOSTRA: *Dikaya sobaka Dingo* (t.l. Dingo cane selvaggio) di Yuli Karasik (U.R.S.S.), perché affronta il problema dello sbocciare del primo amore e dei conflitti che solleva (anche in rapporto ad una delicata situazione familiare) che tratta con notevole sensibilità e felice soluzione artistica suscitando interesse non solo negli adolescenti, ma in quanti hanno vivo il senso della fraternità. Emergono con efficace rilievo drammatico i caratteri arazionali della crisi adolescente e la loro apertura incalcolabile verso i valori della vita adulta.

LEONE DI SAN MARCO: 1) film per l'infanzia: *Sinbad il marinaio* di Taiji Yabushita (Giappone), piacevole trasposizione in disegni animati della nota leggenda che accompagna con aderente commento musicale; 2) film per la fanciullezza: *Maltchik i golub* (t.l. Il ragazzo e il piccione) di Andrej Kontchalovski e Eugenj Ostashenko (U.R.S.S.), estremamente pregevole per la finezza dell'immagine e la poetica delicatezza morale del fanciullo, realizzato in un discorso estremamente stringato e privo di ogni concezione retorica; 3) film per l'adolescenza: *Kolorowe ponczocly* (t.l. Le calze colorate) di Janusz Nasfeter (Polonia), perché coglie con penetrante e sottomessa aderenza uno degli aspetti più vivi e patetici della sorgente sensibilità femminile in un linguaggio cinematografico concreto ed efficace; 4) film televisivi: *Kino* di Josef Pinkava (Cecoslovacchia), perché affronta con misura e

penetrazione un'esperienza inconsueta per un gruppo di bambini, interpretandone esattamente le reazioni empitive; ne risulta uno spettacolo piacevole e di felice stringatezza.

Osella d'argento: 1) film ricreativi per l'infanzia: *Historia zoltey cizemki* (t.l. La storia dei sandaletti gialli) di Sylwester Checinski (Polonia), notevole tentativo, seppure non sempre riuscito, di raccontare in chiave di favola una realtà artistica con mezzi originali; 2) film per l'infanzia a carattere educativo o didattico: *Storia del mondo marino* (t.l.) di Mihai Leftrescu (Romania): il film, nel suo felice andamento di documentario, contiene sequenze di esemplare originalità; 3) film ricreativi per la fanciullezza: *Il ragazzo e il cerbiatto* (t.l.) di Zdenek Sirovy (Cecoslovacchia): coglie con felice puntualità in un linguaggio scarno ed essenziale un difficile momento di crisi nella maturazione affettiva di un ragazzo; 4) film per la fanciullezza a carattere educativo o didattico: *Teida* di Francis Maziere (Gran Bretagna): è un invito al mondo della natura vissuto in un modo attivo e non solo contemplativo, realizzato con poetica aderenza alle possibilità di quotidiane esperienze di un ragazzo; 5) film per l'adolescenza a carattere ricreativo: *The Stowaway* di John Halas (Gran Bretagna): disegni animati realizzati con tecnica di prim'ordine che affrontano con invenzione umoristica situazioni convenzionali; 6) film per l'adolescenza a carattere educativo o didattico: *Mastery of Space*, prodotto dalla N.A.S.A. (U.S.A.), documentario di eccezionale valore storico con un montaggio incalzante e drammatico che riesce estremamente stimolante per gli autentici interessi attivi e scientifici degli adolescenti; 7) telefilm a soggetto: *Concert Pitch* di John Halas (Gran Bretagna), assai pregevole per il gusto dell'invenzione, la felicità del ritmo ed il semplice nitore dell'immagine; 8) telefilm documentari e di attualità: non assegnata.

Osella di bronzo: 1) film ricreativi per l'infanzia: *Il piccolo freddoloso* (t.l.) di Olimp Varasteanu (Romania): bei colori, animazione semplice e chiara, adatta ai bambini; 2) film per l'infanzia a carattere educativo o didattico: *Zavada neni na vasem* (t.l. Non è colpa del televisore) di Jiri Brdecka (Cecoslovacchia), film che riesce ad adoperare con puntuale misura l'ironia al fine di riscattare i ragazzi dalla eccessiva e passiva finzione di un mezzo audio-visivo; 3) film ricreativi per la fanciullezza: *Bungala Boys* di Jim Jeffrey (Gran Bretagna): il film si distingue per un vivo senso della natura che si manifesta alle volte in sequenze di alto rilievo drammatico e per uno spirito di comprensione fra le varie generazioni offrendo a tutti un comune movente di umana solidarietà e collaborazione civica; 4) film per la fanciullezza a carattere educativo o didattico: *Kako to stojis-sedis* (t.l. Attento a come stai seduto e in piedi) di Ratomir Ivkovic (Jugoslavia): affronta un importante problema di igiene preventiva nel campo apparentemente arido della ginnastica, riunendo in felice sintesi dati scientifici e situazioni efficacemente cinematografiche; 5) film ricreativi per l'adolescenza: *Barcos de papel* di Roman Vinoly Barreto (Spagna): pur legato al particolare mondo poetico morale del romanzo da cui è tratto, il film si avvale di una interpretazione che lo eleva su un piano di universale comprensione umana; 6) film per l'adolescenza a carattere educativo o didattico: *Boy to Man* di Robert Churchill (Gran Bretagna): film didattico che supera le difficoltà dell'argomento con estrema discrezione e chiarezza; 7) telefilm documentari e di attualità: *Bonaparte* di Jean Vidal (Francia): adopera con notevole perizia ed originalità d'invenzione il materiale documentario sia visivo che sonoro.

La Giuria ha assegnato il Premio per la migliore selezione nazionale alla Cecoslovacchia, per aver presentato la serie più completa e più qualificata di film per tutte le categorie mettendo in luce una notevole originalità sia sul piano dei contenuti sia sul piano formale, segnando il superamento delle vecchie formule.

Note

Cultura e tecnica nella formazione del cineasta

Conformemente ad una tradizione, che risale al 1954, *anche quest'anno le Scuole di Cinema e TV si sono date convegno per discutere problemi di comune interesse sulla base delle ultime esperienze condotte o dei risultati ottenuti nel corso dell'anno accademico. Il Convegno ha avuto luogo a Parigi con il seguente tema: « Il ruolo della cultura nella formazione del professionista del cinema e della televisione e nella elevazione del gusto del pubblico ». Tema che ha due aspetti; il primo concernente la struttura interna delle singole scuole, i programmi d'insegnamento, la cultura di base, domandata agli aspiranti allievi all'atto della ammissione nelle scuole di Cinema e TV; il secondo riguardante invece un problema che non sembrerebbe strettamente attinente alle specifiche funzioni della scuola e cioè come la cultura — specie quella cinematografica — può validamente concorrere al miglioramento del gusto del pubblico. I due aspetti sono invece strettamente legati perché la intuizione e la esperienza ci dimostrano — specialmente per il cinema — che l'artista è sospinto ad operare, produrre, creare su piani sempre più impegnati, in relazione alle maggiori esigenze qualitative del pubblico.*

In fase di organizzazione congressuale, su proposta dell'IDHEC (Institut de Hautes Etudes Cinématographiques) di Parigi, il tema generale è stato articolato in vari punti, di modo che i congressisti sono stati chiamati a discutere di giorno in giorno — e precisamente dal 24 *al* 28 *maggio u.s. — i singoli aspetti di uno stesso molteplice problema. Va subito detto che se la presentazione del tema in proposizioni varie, articolate logicamente fra loro, ha potuto, per un canto, rendere più spediti e forse, più concreti i lavori, dall'altro non ha evitato il rischio, che del resto avevano già preventivamente esposto agli organizzatori, di frazionare la omogeneità dell'argomento facendo perdere la visione unitaria di un problema che, sul piano della concezione culturale e su quello delle risoluzioni pratiche, esige una visione globale. Questo aspetto, marginalmente negativo, è stato però compensato dal carattere concreto che hanno ricevuto le singole relazioni e conseguenti discussioni, risultate meno generiche e meno dispersive di quello che normalmente avviene negli incontri a carattere culturale, nel corso dei quali ciascuno segue solo il filo del proprio discorso, senza troppo preoccuparsi di stabilire i dovuti raffronti con quanto gli altri vanno esponendo. Dobbiamo anche dire che gli incontri dei responsabili delle scuole di Cinema e TV si sono sempre svolti in un clima di reciproca collaborazione che ha consentito sino ad oggi di dibattere problemi comuni sulla*

scorta di una feconda dialettica, da cui sono usciti rafforzati, anche se a volte modificati, i rispettivi metodi e sistemi di insegnamento.

I paesi rappresentati al Congresso di Parigi erano ventitre, fra cui la Francia, l'Italia, l'Inghilterra, la Polonia, l'Ungheria, la Cecoslovacchia, la Spagna, l'U.R.S.S., gli U.S.A., il Giappone, l'Austria, l'Olanda, il Belgio ed altri, ivi comprese alcune delegazioni di osservatori provenienti da giovani Stati Africani.

I maggiori contributi sono venuti da quei paesi come la Francia, l'Italia, l'U.R.S.S., gli Stati Uniti, la Spagna che posseggono una maggiore esperienza nel campo dell'insegnamento del Cinema ed una ormai sperimentata attività nel settore della cultura cinematografica. Mancheremmo di obiettività se non mettessimo nel dovuto risalto lo sforzo compiuto dall'IDHEC che ha curato impeccabilmente l'organizzazione della nostra manifestazione e che per l'occasione è riuscito a mobilitare — e gliene siamo sinceramente grati — quanti si sono interessati praticamente o speculativamente del problema della cultura cinematografica e dobbiamo dire che l'apporto di così autorevoli personalità, da Marcel L'Herbier a Remy Tessonneau, a Gaetan Picon, Direttore Generale delle Belle Arti, è stato così vasto e di così gran mole da abbracciare tutti gli aspetti del fenomeno cinematografico.

* * *

Ciò premesso, cercheremo di dare ai lettori un quadro di questo interessante incontro, mettendo in risalto i due aspetti della questione, in attesa che l'IDHEC si accinga a pubblicare gli atti del Congresso, non potendosi, nell'arco di un articolo, che dare solo una idea globale dell'essenzialità dei problemi emersi e delle soluzioni che sono state auspicate o suggerite.

Il problema della cultura generale e di quella specificatamente cinematografica che deve possedere colui che intende dedicarsi alla attività professionale è abbastanza complesso, anche se questa complessità, più apparente che reale, si può ricondurre ad una sostanziale semplicità, per cui possiamo accettare la proposizione che l'arte non si identifica con la cultura, anche se questa affermazione è soltanto valida in linea di principio o come sintesi di un giudizio storico. Infatti l'arte è già per se stessa cultura, anche quando lo è in maniera irriflessa e inconsapevole, perché « al giorno d'oggi non è più concepibile immaginare l'artista come essere privilegiato, a diuturno colloquio con il proprio genio che gli ispira fantasie creatrici, ignaro e indifferente a quanto accade nel mondo, noncurante della mole di interessi di vario genere — sociali, politici, etici, etnici, psicologici, ma sempre, in senso lato, culturali — che si agitano attorno a lui e di cui egli, lo voglia o no, è partecipe e corresponsabile ». (Dalla relazione Fioravanti-Cincotti).

Che cosa sia poi cultura, quale sia l'area delle conoscenze e degli interessi d'ordine umanistico, storico, tecnico o scientifico entro la quale deve aggirarsi con disinvoltura l'uomo — l'artista — che voglia definirsi colto e della sua cultura sappia fare sussidio della propria attività creatrice, è stato a lungo discusso, anche se, pur avendone tentata una definizione nell'ultima seduta, si è pervenuti più ad una elencazione degli elementi che possono costituire la base culturale, quale patrimonio indispensabile per ogni artista cineasta, che ad una vera individuazione della cultura, « sic et sempliciter » intesa. Per quanto at-

tiene la indicazione di questi elementi culturali, l'incontro dei punti di vista, sia pure con sfumature a volte di rilievo, è stata piuttosto facile a raggiungersi.

Nel rapporto, da noi presentato, avevamo affermato che un regista moderno, che non voglia considerare il suo come un semplice mestiere, ma come una professione che richiede autentico impegno culturale, deve avere una notevole conoscenza della storia, della letteratura, del teatro, dell'arte, delle principali correnti del pensiero filosofico ed estetico, della storia civile e politica e così via.

Analoghe affermazioni abbiamo sentito fare da altri relatori. Il Prof. M. Grigorief, titolare della cattedra di letteratura presso l'Istituto del Cinema di Mosca, nel rapporto presentato in sua assenza dal Direttore di quell'Istituto Prof. Groschev, così si è espresso in proposito: « Il cinema, essendo un'arte di sintesi, comprende elementi della letteratura, del teatro, della pittura, della musica, ecc. ». « L'Istituto del Cinema (di Mosca) attribuisce una grande importanza alle materie che sono alla base della capacità creativa del futuro cineasta, lo aiuta a divenire un degno cittadino della sua patria, un partecipante attivo dell'edificazione comunista. Gli studenti seguono corsi di storia, di filosofia generale e di filosofia marxista ». « Una importanza particolare è attribuita all'insegnamento della storia, della letteratura sovietica, russa, delle repubbliche nazionali dell'Unione Sovietica e della letteratura straniera. La letteratura aiuta lo studente a conoscere la vita nelle sue manifestazioni esteriori e soprattutto interiori. Perché una letteratura autenticamente artistica forma il gusto estetico dello studente ». E poi ancora: « La letteratura non è solo una materia di insegnamento generale, ma, in una certa misura, una materia professionale: deve infatti essere ammesso, oggi, che la sceneggiatura è alla base del film, come il testo letterario è alla base dello spettacolo teatrale. Senza dramma non v'è vero spettacolo, senza sceneggiatura non v'è film valido ».

Naturalmente questa ultima affermazione del Prof. Grigorief sulla imprenscindibile importanza della sceneggiatura, che esiste in forma autonoma come un testo teatrale, non ha trovato tutti consenzienti ed è invece valsa a riaccendere una delle più dibattute questioni, attorno alle quali tanto si sono accaniti, senza giungere a conclusioni plausibili, teorici e critici del cinema. A riguardo il nostro punto di vista è alquanto diverso, come del resto avranno potuto constatare i nostri lettori, seguendo uno dei tanti incontri, riportati integralmente sulla rivista, che abbiamo avuto con insigni registi italiani e stranieri e nel corso dei quali, inevitabilmente, si è sempre giunti a discutere di questo problema. Per altro se l'affermazione del Prof. Grigorief si riferisce anche alla capacità inventiva che deve possedere un giovane regista, allora, come dichiarammo durante il Congresso, siamo del tutto d'accordo perché siamo fermamente convinti che, avendo il cinema superato lo stadio della sua giovinezza per entrare in quella di una più cosciente maturità, il regista di mestiere, quello cioè che presta la sua tecnica per trasferire sullo schermo il mondo degli altri, dove cedere il passo almeno sul piano delle più autentiche espressioni artistiche, al regista autore, a colui che senza intermediari, ma per istinto, per intima necessità, si esprime direttamente con il cinema, essendo questa forma d'arte la più idonea alla estrinsecazione del suo modo di sentire e di creare.

Il Prof. Florentino Soria, Vice direttore e professore di sceneggiatura dell'«Instituto de investigaciones y experiencias cinematograficas» di Madrid è parimenti del parere che il cineasta deve possedere «una cultura letteraria abbastanza estesa, conoscenza acquisita attraverso letture dirette delle opere più significative della letteratura nazionale e straniera, senza trascurare i classici, ma dando la preferenza ai contemporanei, alle opere più rappresentative della realtà attuale.». Secondo il Prof. Soria un buon regista non deve trascurare altri settori artistici, sia perché «le frontiere delle arti, di ciascuna arte, non sono poi tanto rigide sicché affinità e influenze esistono tra esse» e sia perché «l'interesse per la pittura, la scultura, l'architettura nei loro differenti stili e personalità, facilita una educazione plastica, indispensabile al realizzatore di film di domani».

L'importanza della conoscenza della letteratura da parte del cineasta è stata particolarmente sottolineata dai delegati francesi. Per il Prof. Georges Albert Astre, insegnante di lettere nella classe preparatoria de l'IDHEC (questo corso obbligatorio per i giovani francesi che intendono partecipare ai corsi dell'IDHEC si tiene al liceo Voltaire), la conoscenza profonda della letteratura e specie della narrativa è indispensabile perché, a suo dire, «il cinema moderno tende, come tutti sanno, a differenziarsi dallo spettacolo e aspira a diventare racconto. Chi oggi si attenesse ai procedimenti qualificati come specifici dai primi virtuosi della camera, e non manifestasse un autentico senso del racconto, farebbe la figura di un ritardatario o di un retrogrado». E ancora: «E' una necessità l'apprendere a conoscere questi due linguaggi (narrativa e cinema), le loro analogie, le loro divergenze fondamentali, quando le statistiche dimostrano che una quantità considerevole di film derivano da romanzi celebri o del tutto ignorati (questi ultimi lasciano d'altronde più possibilità di iniziativa al cineasta che i testi di un Merimée o di un Laclos).

Con una visione che definiremmo globale, il problema della cultura è stato trattato dal Prof. Henri Agel, parimenti insegnante alla classe preparatoria del liceo Voltaire, oltre che professore incaricato dei corsi di letteratura della Sorbona, il quale ci è apparso più vicino ai nostri punti di vista. Infatti egli ha affermato: «voler porre limiti alla erudizione di un giovane che si senta preso dalla vocazione cinematografica, equivale a snaturare la nozione stessa della cultura. Non lo si ripeterà mai abbastanza: la cultura è un tutto». «... E' innegabile che ogni grande cineasta appartiene ad una famiglia spirituale: per ben conoscere Renoir occorrerebbe, per esempio, un raffronto non soltanto con Zola e Maupassant, ma anche con Rabelais, Diderot, Beaumarchais, e in una parola con le grandi correnti del Rinascimento e del XVIII secolo». «Pittori, scultori, architetti, incisori, coreografi, musicisti potrebbero validamente illuminare la fisionomia di uomini come Visconti, Ford, Cocteau, Antonioni, ecc.».

Il Prof. André Richard, parimenti del liceo Voltaire, ha richiamato l'attenzione dei congressisti sulla importanza dello studio delle arti figurative (che non deve essere però ridotto all'insegnamento della storia dell'arte) per la formazione del cineasta. «Il cinema, arte dell'immagine, non può ignorare i capolavori delle arti figurative, perché esse hanno già in passato risolto i problemi della composizione e della figurazione. Infatti da lungo tempo l'organiz-

zazione dello spazio ha preoccupato gli architetti, gli scultori e i pittori. I migliori sono riusciti a dare alle loro composizioni, un significato particolare superando la mera utilità, il semplice senso letterale e figurativo ».

Abbiamo brevemente riassunto alcuni dei rapporti presentati e discussi non per dimostrare che tutti, più o meno, si sono dichiarati d'accordo sulla necessità di una vasta cultura da parte del cineasta, ma per convalidare quanto inizialmente abbiamo detto circa la impossibilità di mettere termini o limiti agli elementi che concorrono alla formazione della cultura, intesa nella sua accezione più ampia.

Naturalmente cultura non è bagaglio di nozioni, ma è apertura mentale, recettività e capacità di cogliere e filtrare con sensibilità gli echi ed i suggerimenti della realtà. La cultura, così definita, unita alla specifica attitudine del soggetto verso quel settore della professione cinematografica al quale vuol dedicarsi, diventa elemento determinante nel processo misterioso della creazione artistica.

Trattandosi di discutere del ruolo della cultura nella formazione del professionista del cinema e della TV non poteva non essere chiamata in causa la cultura tecnica, quasi come contrapposizione alla cultura tradizionale intesa in senso umanistico. Nel caso nostro si trattava di conciliare o di contrapporre i due termini: cultura generale e cultura cinematografica, quest'ultima, considerata come conoscenza di specifiche tecniche imposte dal cinema.

Il rapporto che deve esistere tra la formazione artistica e quella tecnica è stato più volte trattato in nostri precedenti incontri, e direttamente affrontato nel corso del Congresso di Lodz (Polonia). (Vedi Bianco e Nero, n. 5-6/1960).

In quella occasione si delinearono due posizioni abbastanza divergenti fra loro quanto alla metodologia, mentre sulla questione di fondo l'accordo fu pressoché sostanziale.

Alla concezione dell'operatore come « artista pittore » noi opponemmo quella dell' « operatore tecnico », pronto a mettere la propria capacità professionale al servizio della visione artistica del regista. Ciò affermando non volevamo diminuire l'importanza che nella formazione tecnica ha una solida preparazione culturale, né volevamo negare al tecnico la sensibilità artistica o la capacità creativa, volevamo solo affermare che questa preparazione culturale deve essere preesistente all'ingresso nella scuola, e che la scuola, pur cercando di migliorarla, deve soprattutto preoccuparsi di trasmettere agli allievi una preparazione specifica, avviarli ad un pieno possesso delle tecniche del cinema, inserirli in uno standard professionale di alto livello. Quindi, secondo il nostro punto di vista, possesso di una buona cultura generale come condizione indispensabile per lo studio della tecnica specificatamente professionale.

Ma quando si parla di questo rapporto cultura-tecnica, se ne discute pensando soprattutto esclusivamente al regista. Ma non bisogna dimenticare — e lo facemmo rilevare — che molti sono i collaboratori dell'opera cinematografica (soggettista, sceneggiatore, operatore, scenografo, costumista, montatore ecc.) e che per ciascuno il problema va visto in una prospettiva più o meno differente. Infatti certi insegnamenti che per alcuni partecipanti alla realizzazione del film sono essenziali, cioè concorrono fondamentalmente a creare la preparazione tecnica, per altri sono invece complementari ed accessori, e svolgono

una semplice funzione di arricchimento culturale. Se la tecnica della costruzione drammatica è una materia di fondamentale importanza per lo sceneggiatore, essa ha un valore di integrazione culturale per l'attore, l'operatore, ecc. Se la conoscenza degli stili architettonici o la storia del costume nell'epoca elisabettiana è parte integrante e indispensabile del lavoro dello scenografo e del costumista, per il regista o per l'attore diventa arricchimento culturale, senza dubbio utilissimo, ma non indispensabile. Quindi il rapporto tra la formazione tecnica e quella culturale è variabile, è un rapporto di interdipendenza e di completamento reciproco: nessuna frattura, nessuna cesura, ma un armonico equilibrio.

Le considerazioni che abbiamo sopra formulato e che riassumono in breve i sistemi di insegnamento vigenti nel nostro Istituto, hanno trovato il conforto di molte adesioni le quali tutte hanno sottolineato la necessità di un giusto equilibrio tra l'insegnamento tecnico e l'insegnamento culturale in maniera tale da evitare fratture e rendere il tutto estremamente produttivo ai fini della formazione del professionista del cinema. « La cultura e la tecnica non costituiscono due compartimenti stagni; esse devono completarsi armonicamente in vista di una formazione completa del cineasta ». Così si legge nel rapporto dell'Istituto di cinematografia di Madrid a firma Joaquin de Entrambasaguas, titolare della cattedra di Letteratura all'Università di Madrid e insegnante all'Istituto madrileno.

Il Prof. Grigorief così si è espresso in proposito: « Certamente nei settori dell'arte l'artista deve conoscere a fondo la sua tecnologia » e ancora « ... ma la matrice artistica non è una semplice somma di abitudini professionali », ed infine « ... un artista deve possedere a fondo la tecnica della sua arte che si acquisisce passando attraverso un elaborato sistema di esercizi che non debbono essere però puramente formali o privi di senso ».

Etienne Fuzellier, insegnante all'IDHEC, dopo aver sostenuto la necessità di una vasta cultura generale che deve costituire le fondamenta su cui basare l'insegnamento professionale, così ha sintetizzato il suo pensiero: « solo la conoscenza precisa dei mezzi tecnici, della loro varietà, del loro costante arricchimento, può dare al giovane cineasta l'indipendenza di giudizio e l'agilità mentale necessarie allo sviluppo di un autentica personalità ». E ancora: « nella formazione professionale dell'uomo di cinema, è la tecnica che trasforma la cultura " chiusa " in cultura aperta e soprattutto la cultura passiva in cultura attiva ».

In realtà né le citazioni sovraesposte né le discussioni del Congresso hanno sciolto tutti i dubbi e tutte le perplessità che angustiano le scuole di ogni ordine e grado, ma sono servite e servono a sorreggere i tentativi sinora effettuati nelle scuole di cinema le quali, essendo giovani, se accusano la mancanza di una tradizione storicamente consolidata, hanno il vantaggio di una maggiore agilità nella ricerca di una valida metodologia.

Sapere che altri Istituti dagli stessi problemi e con le stesse finalità hanno intrapreso la stessa strada, non solo è di conforto e di ausilio, ma può anche essere una riprova della bontà della scelta.

E' forse questo, anche se apparentemente modesto, il più proficuo insegnamento che abbiamo tratto dall'incontro di Parigi.

* * *

Poche parole, anche se l'argomento meriterebbe di più, siamo costretti a dedicare al secondo aspetto del tema e cioè il ruolo della cultura cinematografica nell'elevazione del gusto del pubblico.

A questo riguardo il Congresso ci ha consentito di conoscere esattamente ciò che viene fatto in molti paesi in materia di iniziazione culturale cinematografica e televisiva, sia nei settori della scuola — primaria secondaria e superiore — che in quelli para e post-scolastici.

Il quadro, emerso dalle esposizioni dei relatori, ha messo in straordinario rilievo le dimensioni della progressiva educazione cinematografica e televisiva nel mondo attuale, facendone emergere alcuni aspetti negativi che traggono origine da un certo disordinato modo di procedere e dalla assoluta mancanza di elementi di coordinamento. E quest'ultima osservazione vale anche per i paesi ad ordinamento socialista nei quali l'accentramento è più facile e il coordinamento delle iniziative è un presupposto essenziale di una certa instaurazione politico-sociale.

Indubbiamente la Francia è apparsa all'avanguardia del movimento culturale cinematografico che trasse le sue origini dai ciné-clubs, i quali per alcuni anni, in Francia come altrove, hanno rappresentato il nucleo centrale della cosiddetta cultura cinematografica. E' stato peraltro messo in evidenza che, se i ciné-clubs hanno avuto il merito di promuovere un certo movimento culturale, si sono anche resi responsabili della sua cristallizzazione, non essendo riusciti a captare la essenzialità della cultura cinematografica e la funzionalità della medesima intesa come elemento di miglioramento dell'uomo.

In Francia, come in tutti i paesi dell'Europa e delle Americhe, molti sono stati i tentativi di inserire il cinema nella scuola, numerosi gli esperimenti che hanno dato risultati incoraggianti, infiniti gli appelli anche di pubblica autorità, che hanno stimolato iniziative; ma, ciò nonostante, la situazione generale è caratterizzata dalla mancanza di ponderati criteri che valgano ad imprimere al movimento culturale cinematografico un carattere socialmente impegnato e produttivo di risultati che possano ribadire la validità di questo aspetto della cultura.

Tutti hanno lamentato perciò la mancanza di un intervento diretto dello Stato che rimuova gli ostacoli, ancora troppo numerosi, a un effettivo inserimento del cinema fra gli elementi che costituiscono la base culturale dell'uomo di oggi. Per questa ragione e per una certa lentezza che contraddistingue la macchina statale, in Francia, particolarmente in Belgio ed anche in altri paesi, l'insegnamento libero, specie cattolico, che ha fatto i maggiori progressi in questo settore, dimostrando così una più grande sensibilità e una più agile capacità di adattamento rispetto all'insegnamento statale.

Non intendiamo peccare di campanilismo o di immodestia se con un certo orgoglio possiamo affermare che, rispetto agli altri paesi, in Italia, per una iniziativa attuata d'intesa dal Centro Sperimentale e dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, siamo oggi in una posizione d'avanguardia.

L'istituzione della cattedra di storia e critica del film presso l'Università di Pisa, tenuta da Luigi Chiarini, è la più importante vittoria conseguita dal nostro Istituto nella sua ormai antica battaglia in favore della cultura cinema-

tografica. Essa ha il significato di una definitiva rottura del tradizionale diaframma esistente fra il cinema e la cultura accademica, di un riconoscimento, da parte di questa, della dignità e dei titoli di merito che il cinema ha saputo conquistare in circa 70 anni di vita.

Se tutti si sono trovati d'accordo circa la improrogabilità dell'inserimento del cinema fra le discipline tradizionali degli ordinamenti scolastici, a cominciare dalle prime classi, nessuna risposta è venuta al quesito di come impartire questo speciale insegnamento.

Le esperienze d'ordine pratico condotte in Francia e di cui ci hanno parlato B. Georgin, dell'Istituto Nazionale di Pedagogia e direttore della Cineteca Scolastica di Parigi, e Georges Gaudu, nonché quelle effettuate in Inghilterra e su cui ha interloquito Thorold Dickinson, non hanno condotto ad una metodologia accettabile perché i settori, gli ambienti sociali e culturali, lo stesso ordine delle scuole su cui le esperienze sono state effettuate, sono così differenti e scarsamente omogenee, da non dare un consuntivo sufficiente a fornire almeno un orientamento. Quindi, pur tenendo conto delle esperienze fatte, siamo ancora agli inizi, per cui tutte le considerazioni che possono essere fatte sulla natura e il tipo dell'insegnamento di cinema da impartire nella scuola, sono più frutto di intuizioni che risultato di esperienza. E' dunque un cammino che deve essere ancora tutto percorso ma quel che vale è che gli uomini ne sentano l'urgenza e intravedano già la direzione.

LEONARDO FIORAVANTI

L'insegnamento del cinema a livello universitario

Sotto gli auspici della Commissione Nazionale Italiana UNESCO e in collaborazione con l'Università Cattolica di Milano, si è tenuta a La Mendola sede estiva della stessa Università, una « Table ronde » sull'insegnamento del cinema a livello universitario e sulla educazione degli adulti.

Scopo della riunione era di fare un giro d'orizzonte sulle iniziative prese ormai da qualche anno, da parte di un certo numero di università europee, in materia di educazione cinematografica propriamente detta (per educazione cinematografica intendiamo la formazione della capacità di giudicare in materia di cinema, soprattutto sotto l'aspetto estetico, ma non senza tener conto del valore sociale, morale e culturale del cinema stesso); ma anche, al di fuori dell'ambiente scolastico, di studiare nelle grandi linee la possibilità di un'azione pianificata nel campo dell'educazione degli adulti, soprattutto per ciò che riguarda operai e contadini.

Nel corso delle tre giornate dell'incontro, numerosi delegati di differenti paesi hanno preso parte alla « Table Ronde », presieduta dal Prof. Mario Apollonio, professore di Storia della letteratura Italiana nell'Università di Milano e direttore della scuola di giornalismo e mezzi audiovisivi di Bergamo. Tra i partecipanti erano i due direttori delle Scuole di alti studi cinematografici di Francia e d'Italia, Remy Tessonneau, Amministratore Delegato dell'I.D.H.E.C.,

e Leonardo Fioravanti, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma; Thorold Dickinson, incaricato dell'insegnamento di cinema presso il « Department of Films, Slade School of Fine Art, University College of London »; Franz Hagmann, incaricato del corso di Storia del cinema nell'Istituto Pedagogico dell'Università di Fribourg; il Prof. Josef Feusi, direttore del corso di cinema e mezzi audiovisivi nella Università svizzera di lingua tedesca di Schwyz; Mario Verdone, titolare dell'insegnamento cinematografico presso l'Università Internazionale di Studi Sociali di Roma, che rappresentava anche il Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione; il prof. Aldo Agazzi, Direttore del Dipartimento di Pedagogia dell'Università di Milano; P.E. Ceriotti, Presidente del Centro Italiano Studi Cinematografici; il Padre Guidubaldi, direttore dei Corsi « Europa d'oggi » di Livorno; il prof. Donet dell'Università di Lovanio, ecc.; nonché altri esperti europei, africani, e canadesi, che avevano partecipato ai corsi estivi de la Mendola, e che avevano tenuto a prolungare il loro soggiorno per rendersi conto del livello dei problemi posti dall'educazione cinematografica del grosso pubblico.

Tre rapporti assai differenti tra loro, presentati dall'UNESCO, sono stati a base delle discussioni:

1°) — Prospettive dell'integrazione del cinema nell'insegnamento superiore.

Questo rapporto è stato redatto da Henri Agel, professore incaricato dei corsi di letteratura della Sorbona ed insegnante alla classe preparatoria del liceo Voltaire, il quale si occupa in Francia, ormai da quindici anni, dello sviluppo dell'insegnamento visivo nella sua triplice qualità di professore di cinema, di critico, di autore di libri ben noti e stimati sulla storia del film.

Dopo aver esposto i motivi ed aver dato una introduzione teorica sulla necessità di una cultura adattata al ruolo sempre crescente svolto nel mondo moderno dalle impressioni sensoriali, in vista di un rinnovamento dell'umanesimo tradizionale, Henri Agel ha fatto il rendiconto dettagliato delle varie iniziative prese in un certo numero di università della Francia, del Belgio e della Svizzera. Ha paragonato le strutture di questi differenti corsi, mettendo in rilievo le grandissime possibilità di adattamento dell'insegnamento del cinema ai differenti programmi accademici. Questo rapporto si rivela tanto più utile quanto la bibliografia attuale sull'argomento è povera di informazioni a livello universitario, essendo composta quasi esclusivamente di rapporti riguardanti l'insegnamento cinematografico a livello secondario, che è attualmente il più sviluppato e il più studiato in tutto il mondo.

Henri Agel ha pure sottolineato la tendenza che si manifesta sempre più a trasformare l'antica posizione di difesa contro il cattivo cinema (posizione che era abituale all'epoca del rapporto Wheare del 1950, *autentica « charta » dell'educazione cinematografica dei paesi anglosassoni) in una attitudine più positiva che consiste nell'insegnare alle giovani generazioni ad apprezzare il film nel suo sviluppo storico in quanto opera d'arte. Confermando la tesi sostenuta da J.L.M. Peters nel suo importante studio « L'educazione cinematografica », redatto dall'UNESCO, Agel ha affermato che quello che era il mez-*

zo più efficace « per proteggere i giovani contro i pericoli morali che per essi il cinema può rappresentare ».

Nella terza parte del suo rapporto, Agel ha proposto la creazione di una « laurea in cinematografia » ed ha presentato un programma tipo basato sul dualismo fondamentale della settima arte, forma di espressione specifica e sintesi dei differenti modi di espressione. Il confronto con la letteratura e le altre arti dovrebbe essere una delle basi in questo ciclo di studi. Una laurea siffatta consentirebbe la creazione di un corpo di professori particolarmente capaci per quanto riguarda l'educazione cinematografica della gioventù ad un livello secondario.

2°) — L'insegnamento dell'arte cinematografica nei vari gradi scolastici e prospettive di un insegnamento visivo realizzato con mezzi differenti del cinema.

Questo rapporto redatto dal Prof. B. Georgin, dell'Istituto Nazionale di Pedagogia e direttore della Cineteca Scolastica della città di Parigi, presenta l'interesse di una analisi di insieme in vista di un insegnamento visivo che non comprende soltanto il cinema ma tutta la famiglia delle immagini: illustrazioni per bambini, diapositive, film fissi, ecc.

Anche questo studio viene a riempire una lacuna bibliografica. In effetti, in contrasto con la considerevole quantità di studi pubblicati sulle immagini animate, le immagini fisse hanno richiamato assai poco l'attenzione dei ricercatori ed assai raramente sono state oggetto di studio. La necessità di una educazione visiva appare chiara se si considera che nessun elemento critico di apprezzamento delle immagini fisse è fornito dall'attuale insegnamento secondario, al di fuori dello studio della storia dell'arte. Questo studio non figura nemmeno in tutti i sistemi scolastici europei, poiché si trova aggregato talvolta all'insegnamento della storia, talvolta a quello del disegno.

Nell'epoca della riproduzione meccanica generalizzata dell'immagine, in un universo invaso dalle immagini, questa mancanza di una presa di coscienza pedagogica del problema appare paradossale e testimonia l'esistenza di una lacuna dell'insegnamento, che è indispensabile riempire.

Il rapporto del Prof. Georgin mette l'accento sull'urgenza di un'educazione visiva completa, di cui l'educazione cinematografica non sarebbe che il coronamento.

3°) — L'insegnamento del cinema nell'educazione degli adulti.

Aldo Agazzi, professore di pedagogia dell'Università di Milano, ha studiato il problema della cultura cinematografica degli adulti, operai, contadini in specie, al di fuori del sistema scolastico. Tra i mezzi atti a permettere lo sviluppo di questa cultura, le riunioni per discutere su argomenti cinematografici, la creazione dei ciné-clubs rurali o d'officina, i corsi periodici di informazione, i dibattiti su film proiettati nelle sale pubbliche, i libri e le riviste dedicate alla diffusione dell'opera di grandi cineasti e dei classici dello schermo, l'impiego delle schede critiche, sono stati metodicamente passati in rivista.

E' stato anche messo in rilievo che la necessità più urgente è il passaggio da uno stato di cose empirico alla continuità di una azione in profondità che permetta economia di sforzi e una utilizzazione migliore del personale e del materiale disponibile.

Le discussioni della « Table ronde » intorno ai tre rapporti di Agel, Georgin e Agazzi, hanno provocato un approfondito scambio di vedute tra i partecipanti. Uno dei fatti messi alla luce da tali dibattiti è stata la differente angolazione, sotto la quale si pone il problema nei paesi di cultura anglosassone e quelli di cultura latina.

I paesi latini nel quadro della loro cultura umanistica tradizionale, considerano lo studio del cinema come un'attività critica di educazione artistica. I paesi anglosassoni invece, meno attaccati alle considerazioni estetiche, considerano pragmaticamente il film come un nuovo linguaggio, espressione del nostro tempo, il cui corretto impiego può essere utile in moltissimi campi del sapere umano.

Questa differente attitudine comporta degli approcci pedagogici radicalmente dissimili.

Il prof. Dickinson, ad esempio, ha citato la assai interessante serie di esperienze condotta da un lungo numero di anni nelle scuole secondarie del Regno Unito, e che consiste nella realizzazione di piccoli film in 8 mm. interamente ideati, preparati e girati da classi di allievi dai 14 ai 16 anni. Questo lavoro, continuato durante un intero anno scolastico, permette alla classe una presa di contatto diretta con tutti i problemi concreti che la realizzazione di un vero film pone: concepimento del soggetto, elaborazione del soggetto, sceneggiatura, previsione di spesa e finanziamento, scelta degli attori, direzione della regia e ripresa, montaggio, edizione della prima copia.

La proiezione di fine d'anno del film realizzato offre ai maestri, ai ragazzi ed ai genitori, possibilità di critiche assai proficue, basate sull'esperienza personale.

Gli interventi di Remy Tessonneau, Amministratore delegato dell'I.D.H.E.C. di Parigi, e di Leonardo Fioravanti, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, hanno presentato un interesse tutto particolare. La loro qualità di responsabili, da una parte della formazione di tecnici del cinema, dall'altra dell'educazione cinematografica del grande pubblico (attraverso l'aiuto fornito ai Cineclubs, alle Cineteche, ecc.) li pone, per così dire, a metà strada tra le due posizioni teoriche esposte.

Forti dell'esperienza acquisita attraverso i numerosi anni trascorsi alla Direzione di organismi che hanno fornito a gran parte della cinematografia contemporanea i suoi elementi più preparati, tanto Tessonneau che Fioravanti si sono espressi mettendo energicamente in guardia contro gli eccessi e dell'altra posizione.

Potrebbe infatti essere pericoloso basare l'educazione cinematografica di massa esclusivamente sul compiacimento verbale di spiegazioni critiche o limitarla esclusivamente ad apprendere come si usa una macchina da presa a passo ridotto. Non si potrebbe dire, infatti, che la cultura cinematografica del grosso pubblico sia veramente aumentata ovunque per il solo fatto che la vendita delle cineprese per dilettanti è centuplicata in tutto il mondo dal 1950 in poi.

D'altra parte, dei corsi puramente accademici, che manchino cioè totalmente di attività pratiche di produzione cinematografica, anche in scala ridottissima, non sarebbero all'altezza di dare una sufficiente conoscenza di un'arte che è nello stesso tempo artigianato e industria.

Sembrerebbe dunque — come ha convenuto la tavola rotonda — che la formula più efficiente per la costituzione di un edificio pedagogico coerente in materia cinematografica, dovrebbe consistere:

1) nel campo dell'insegnamento secondario:

nell'attività pratica svolta dagli allievi, in attività organizzate di fotografia, di ripresa cinematografica e di realizzazione di un racconto cinematografico.

Questa iniziazione tecnica sarebbe naturalmente basata su nozioni semplici. Con l'aiuto di esemplificazioni scelte, su ciò che fa l'interesse e la bellezza di un'immagine.

Attraverso questo sistema l'apprendimento del linguaggio dell'immagine potrebbe realizzarsi nella maniera più attraente e costruttiva.

2) nel campo degli studi superiori:

in una presa di coscienza critica della settima arte attraverso l'insegnamento della sua storia, la conoscenza dei diversi stili, e lo studio monografico dell'opera dei grandi registi.

Questa somma d'attività richiede naturalmente uno sforzo notevole per la creazione di un'infrastruttura, allo scopo di permettere l'integrazione progressiva di una pedagogia dell'immagine nel quadro tradizionale del sistema scolastico attuale.

E' necessario preventivare importanti acquisti di materiale, ma soprattutto la formazione di una nuova categoria di insegnanti: quella del responsabile dell'educazione visiva, misto di tecnico ed artista, che dovrebbe essere l'interprete del modo di espressione più tipico della civiltà contemporanea: l'immagine, onnipresente attraverso l'illustrazione fotografica, il manifesto, il film, il programma televisivo.

L'azione dell'UNESCO, per contro, dovrebbe essere fissata come segue:

a) creazione di una bibliografia internazionale annuale ragionata dei libri e riviste di cinema e televisione dedicate alcune al servizio dell'insegnamento, altre allo studio dei film e delle trasmissioni televisive di educazione visiva;

b) studio sistematico del materiale pedagogico per l'insegnamento visivo: apparecchi, film, diapositive, quadri murali, libri, manifesti, ecc.;

c) confronto delle esperienze fatte ed analisi dei risultati ottenuti nei diversi paesi;

d) studio comparativo dei programmi e ricerca dei metodi da seguire nei vari quadri dell'insegnamento (scuole materne, istituti di primo e secondo grado, insegnamento superiore);

e) formazione degli insegnanti (corsi informativi internazionali, creazione di cattedre di insegnamento superiore);

f) rapporti con i cine-club;
g) rapporti con la televisione.

Appare anche necessario incoraggiare l'organizzazione regolare di « Tables rondes » internazionali a livello universitario, in vista dell'elaborazione di un programma pratico da sottoporre all'Ufficio Internazionale dell'Educazione perché venga progressivamente applicato nei vari Stati membri dell'UNESCO.

ENRICO FULCHIGNONI

Montecatini '62: vario impegno e alcune pretese

Un gruppo di cineamatori napoletani ha avuto un'idea che farebbe gola a Zavattini. La mattina del 31 *maggio ultimo scorso, in un'ora di grande traffico, alcuni operatori hanno piazzato le loro cineprese a* 16 *mm. munite di teleobbiettivo dietro alcune finestre prospicienti sulla Piazza del Gesù a Napoli ed hanno ripreso simultaneamente le varie reazioni della folla ad un incidente simulato (un giovane, nel bel mezzo della piazza che stava attraversando, si era accasciato al suolo contorcendosi come se colpito da un attacco di appendicite). Contemporaneamente, altri cineamatori muniti di piccoli registratori mascherati si erano confusi tra la gente che passava per coglierne i vari commenti all'incidente stesso. Montati, quindi, adeguatamente in un tempo dilatato rispetto a quello reale tutti i brani di viva e immediata realtà che in tal modo sono riusciti a raccogliere, quei cineamatori hanno congegnato un documento di notevole suggestività, cui è stato apposto il titolo* E' accaduto a... *Lo spettatore ha modo di vedere i passanti (a piedi o in automobile) che fingono di non accorgersi di nulla per non prestare soccorso all'infortunato, di avvicinarsi alle donne che stanno andando a fare la spesa le quali per prime si accostano al giovane disteso sul selciato e si chiedono che cosa gli sia accaduto, di afferrare quindi i vari commenti vieppiù animati della folla che man mano gli si riunisce intorno e di assistere ai rifiuti di alcuni automobilisti di prenderlo a bordo per trasportarlo all'ospedale, finché sopraggiungono alcuni metropolitani e infine un'autoambulanza sulla quale il giovane viene adagiato e condotto via. Che le reazioni della folla, quali appaiono allo spettatore, siano tutte più o meno prevedibili, non toglie nulla al valore del documento, per lo meno come indicazione di un indirizzo veramente nuovo da sostituire alle formule del documentario tradizionale.*

Questo che abbiamo fatto è soltanto un esempio — il più originale (l'idea di partenza è stata suggerita ai soci del Cine-club Napoli dal Padre gesuita Mario Casolaro), non il più valido sul piano dei risultati espressivi, — dell'impegno da cui spesso sono animati i cineamatori italiani nell'affrontare temi ed argomenti relativi ad alcuni aspetti della realtà del nostro paese fra i più umili e dimessi, ma proprio per questo assai più probanti di molte manifestazioni più appariscenti ed ufficiali. Ne abbiamo avute alcune valide riprove anche attraverso il più recente Concorso nazionale di Montecatini, indetto dalla FEDIC (Federazione italiana dei cine-club) e giunto quest'anno alla sua XIII edizione.

Tra i film che, sia pure in maniera meno inconsueta di E' accaduto a...

ma in alcuni casi con maggiore partecipazione umana e sentimentale, hanno dimostrato da parte dei loro autori un più sincero adeguamento a direttive di ordine sociale o comunque di semplice riscoperta della realtà, vanno ricordati: Un paese, *documentario di tipo inchiesta di notevole valore rappresentativo realizzato da Romeo Fontana (Cine-club Bergamo) a Monterosso, la località più settentrionale delle Cinque Terre, per buona parte del quale è lo stesso parroco del paese che illustra le disagiate condizioni economiche dei suoi abitanti e che non esita ad attribuirle al malgoverno dell'attuale amministrazione democristiana;* L'attesa *di Costantino Ruggiu (C.C. Sassari), che inserisce in un contesto documentaristico una vicenda drammatica di violenta polemica sociale relativa ad una famiglia di pescatori di Castelsardo che sopravvive in condizioni impossibili in attesa di qualcosa che non potrà mai arrivare (il film è stato premiato per la migliore regia);* Il mio prossimo *di Adele Cima (C.C. Pietrasanta), che svolge un'analisi accorata sulla condizione umana dell'umile gente che vive ai margini della città; e, il migliore di tutti sul piano espressivo,* Domenica sera *di Franco Piavoli (C.C. Brescia), che, semplice documentario realizzato con una minuscola cinepresa a 8 mm., ha tuttavia meritato il Trofeo FEDIC per il miglior film in senso assoluto e l'« Airone d'oro » assegnato da una giuria di giornalisti.* Domenica sera *aggiunge al documento di costume una dose di partecipazione sentimentale da parte dell'autore alla materia e agli individui rappresentati tale da renderlo particolarmente affascinante. Il soggetto è analogo a quello de* Le italiane e l'amore *riguardante le balere popolari; ma il confronto torna tutto a vantaggio del documentario di Piavoli, sia per la maggiore vena poetica con cui quest'ultimo si è accostato al giovanile mondo provinciale che la domenica pomeriggio si dà convegno nelle piste da ballo all'aperto, sia per la ricchezza di annotazioni umane che ha saputo trarre dal comportamento candido e spontaneo di quei ragazzi e ragazze, sia infine per gli squisiti toni cromatici e gli effetti sonori con cui ha sottolineato la cornice naturale nel progressivo trascorrere dal tramonto alla sera.*

Non sono mancati, sempre nell'ambito documentaristico, altri risultati rimarchevoli sia pure in direzioni diverse. Sergio Micheli (C.C. Viareggio), vincitore del premio di categoria con Mondo di notte, *non senza intendimenti polemici nei confronti dei lungometraggi commerciali di identico titolo, non ha mostrato spogliarelli o altri passatempi notturni del genere, bensì vari aspetti del lavoro che gente per bene è costretta a svolgere nelle ore della notte in una grande città (il racconto, ben fotografato e montato, richiama al documentario realistico di scuola britannica). G.C. Bettini (C.C. Bologna) e Gastone Menegatti (C.C. Firenze), rispettivamente con* Notte nel sole *e con* Carmignano Scalo 1962, *hanno rievocato con sincera adesione il sacrificio di alcuni partigiani durante la Resistenza antifascista. Antonio Ciotti (C.C. Roma) con* La rugiada *si è poeticamente accostato al mondo infantile delle borgate romane. Italo Bacci (C.C. Firenze), infine, con* Italia '61 *ha dispiegato una notevole abilità tecnica per offrire un quadro del disordine materiale e morale in cui si dibatterebbe l'Italia d'oggi; con la sapienza della regia e del montaggio contrastano però certi giudizi avventati o superficiali, e a volte grossolani, che scaturiscono da alcuni troppo facili accostamenti della realtà presa a modello dall'autore.*

Alcuni buoni risultati si sono avuti anche nell'ambito del documentario di genere didattico e scientifico. Ci limitiamo a ricordare almeno Armonie *di Franco Farneti (C.C. Livorno), che riguarda al microscopio la vita dei nudibranchi e che ha vinto il massimo premio della categoria,* Il nuovo paesaggio *di Giuseppe Rasia del Polo (C.C. Padova), su alcuni aspetti della natura che si manifestano nelle forme stesse dell'arte astratta, e* Diagnosi: alcoolismo *di Manlio Manfé (C.C. Udine), che documenta una piaga assai diffusa nell'alto Friuli.*

Nel più nutrito settore del film a soggetto si sono registrate alcune tendenze predominanti: l'imitazione passiva e naturalmente inadeguata del film professionale a tinte spettacolari (la tendenza più inutile); il tentativo di rifare il verso ai motivi di certi autori cinematografici alla moda e di Antonioni in particolare (la tendenza più discutibile); il rifacimento di testi letterari (la tendenza più rischiosa); il racconto a scorcio breve e narrativamente autonomo (la tendenza più consona alla natura del cineamatorismo); il film che affronta in qualche modo temi di alto impegno civile (la tendenza più interessante se condotta con sincerità di vedute).

L'esempio più probante di film per cui l'autore ha inutilmente dispiegato tutto il suo innegabile talento di narratore è Una storia sarda *di Piero Livi (C.C. Olbia). Il Livi è una vecchia conoscenza del cineamatorismo italiano che negli anni scorsi seppe dare alcune opere (*Visitazione *in particolare) seriamente impegnate con la realtà della Sardegna d'oggi. Questa volta, invece, pur dimostrando una scaltrezza di regia anche più provveduta del consueto nell'impianto figurativo e ritmico del racconto, ha avuto il torto di rifarsi ad una vena romantica di polveroso gusto letterario per cui viene riesumato il mito ottocentesco del bandito d'onore, con l'inevitabile conseguenza di un freddo distacco nei confronti di una storia tanto mediata e inattuale.*

I film di derivazione antonioniana hanno costituito una vera e propria inflazione al Concorso di quest'anno. La constatazione, tuttavia, non desta eccessiva meraviglia, qualora si consideri che anche nel cinema professionale Antonioni, fra i registi italiani, è quello che annovera maggiori proseliti tra i giovani dalle false ambizioni. Non staremo qui a trascrivere i titoli di una mezza dozzina di film, tra quelli visti a Montecatini, che in maggiore o minore misura si rifanno alla tematica dell'incomunicabilità e dell'alienazione, a volte ricalcando pedissequamente gli stessi motivi narrativi de La notte *e* L'eclisse. *Ci limitiamo a ricordarne due soltanto:* La maschera *di Mario Coccoli (C.C. Bergamo) e* Una giornata diversa *di Franco Gherardi (C.C. Dolo). Il primo, oltre che per la suggestiva articolazione formale del racconto, si raccomanda per una soluzione finale che con una maggiore decisione avrebbe potuto approdare ad una godibile parodia; il secondo, invece, se nelle passeggiate solitarie della protagonista ricalca senza fantasia le analoghe sequenze degli ultimi due film di Antonioni, si riscatta sufficientemente nel brano rievocativo di una festa per più di una felice annotazione ambientale e d'atmosfera annoiata.*

In certo qual modo potremmo far rientrare in questi prodotti di derivazione accademica anche Ritratto in ombra *di Giacomo Callegari (C.C. Treviso). Bisogna però riconoscere a questo film, che è uno dei più interessanti*

dell'intera rassegna, dei riferimenti soltanto occasionali e indiretti a certi motivi del cinema di Antonioni. In realtà, l'analisi scavata e impietosa che vi si fa di un carattere femminile in una condizione di disperata solitudine (del resto determinata da un fattore fisico: la ragazza è zoppa) risponde ad un tormento che le originali doti stilistiche del racconto, benché non sempre sorrette da una severa selezione culturale, garantiscono sincero.

Di derivazione letteraria, più o meno accurata sul piano della tecnica e più o meno ferma alla superficie del testo d'origine, sono: Sciopero *di Giuliana Amadei (C.C. Milano), che si rifà a «Il crumiro» di Mario Soldati senza rivelare una chiara impostazione tematica;* Dagli al vecchio! *di Nino Rizzotti (C.C. Milano), molto abile ma distaccata trasposizione cinematografica di una breve novella di Dino Buzzati;* Il nocciolo vile *di Giuseppe Sacchi (C.C. Biella), interessante riduzione da Moravia;* Il prato dei morti *di Tullio Rolandi (C.C. Biella), libere immagini arbitrariamente collegate da un testo di Pavese; e* Andato al comando *di Gino Viziano (C.C. Savona), da Italo Calvino, decisamente preferibile agli altri per la dimensione umana entro cui si collocano i due protagonisti della vicenda, il fascista delatore ed il partigiano che gli stabilisce un sottile processo psicologico per accertarsi della sua colpevolezza.*

Senza trascurare due lavori di notevole impegno civile, quali sono Il passaggio *di Cesare Patriarca (C.C. Biella), che denuncia senza mezzi termini la sopravvivenza del fascismo nella società italiana d'oggi, e* Nuovo è il vento *di Vito Lacerenza (C.C. Napoli), che condanna con sincera partecipazione certe manifestazioni di discriminazione razziale che si verificano anche in Italia, resta da dire di quei film che meglio rispondono allo spirito e alla lettera del cineamatorismo affidandosi a temi d'invenzione, ma non per questo trascurando, nei casi migliori, di rispondere a certi stimoli suggeriti dalla realtà attuale, sia pure facendoli confluire nel carattere di un personaggio e nel suo modo di comportarsi o di reagire nei confronti di un determinato costume o di un determinato ambiente. I migliori risultati in questo ambito si sono avuti con* Fuori i secondi! *di Adriano Asti (C.C. La Spezia) e* Anna e il divo *di Calvini-Candiolo-Lorenzelli-Moreschi (C.C. Sanremo), ai quali film sono stati conferiti rispettivamente il primo e il secondo premio della categoria «a soggetto».*

Fuori i secondi!, *premiato anche per l'interpretazione dell'attore dilettante Giuliano Disperati, è imperniato sul personaggio di un giovane boxeur che, dopo un incontro disputato in una cittadina di provincia, raggiunge la stazione ferroviaria e, solo, in attesa del primo treno del mattino che lo riporterà a casa, rievoca le illusioni del passato e constata le delusioni del presente. Verso la fine del racconto, con abile e sottile contrappunto il regista ha inserito il personaggio di una miss di provincia che, in attesa del treno per la capitale con il miraggio del cinema e contornata da una piccola folla di lusinganti accompagnatori, è lo specchio fedele di ciò che era stato qualche anno prima il piccolo pugile fallito. Il valore del film è tutto nelle minute annotazioni psicologiche di cui via via viene investita la figura del protagonista e nel giudizio di accattivante simpatia che infine ne scaturisce. Un analogo giudizio può essere riferito anche ad* Anna e il divo, *che riguarda l'infatuazione amaramente de-*

lusa di una ragazza di paese per un divo dei fumetti; nuocciono però al breve racconto certe discordanze di tono tra la prima parte, piacevolmente caricaturale, e la secca drammaticità del finale. Risultati non trascurabili sono stati anche quelli di altri due cineamatori di vecchia conoscenza: ci riferiamo specialmente a Ruggero D'Adamo (C.C. Venezia), che con Penne di pavone *è andato proseguendo un suo discorso modesto ma estremamente sincero, e a Paolo Capoferri (C.C. Bergamo), che con* ... ed è subito sera, *pur cedendo ad evidenti schematicità di espressione e mantenendosi al di sotto delle affermazioni degli anni scorsi, ha affrontato con convinzione un tema di pretta ispirazione cristiana, quale vuole essere la sua meditazione sulla fugacità dell'esistenza.*

LEONARDO AUTERA

I film

Something Wild
(Momento selvaggio)

R.: Jack Garfein - *s.*: dal romanzo « Mary-Ann » di Alex Karmel - *sc.*: J. Garfein e A. Karmel - *f.*: Eugene Shuftan - *m.*: Aaron Copland - *scg.*: Richard Day - *mo.*: Carl Lerner - *int.*: Carroll Baker (Mary Ann), Ralph Meeker (Mike), Mildred Dunnock (signora Gates), Charles Watts (Warren Gates), Jean Stapleton (Shirley Johnson), Martin Kosleck (il padrone di casa) - *p.*: George Justin - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Dear.

Quasi un lustro è trascorso da quando Jack Garfein — allora appena ventisettenne e già apprezzato regista di teatro — esordiva nel cinema con l'aspro *The Strange One* (Un uomo sbagliato, 1957), tratto da un romanzo assai crudo sull'ambiente di certe accademie militari che Garfein aveva diretto nella sua versione teatrale a Broadway. Benché il film non convincesse del tutto, vi si ravvisò quel che si dice un « autore », che si allineava ai Ritt, ai Lumet, ai Mulligan, agli Oswald (Gerd) che tutti più o meno, nello sgonfiarsi della Hollywood tradizionale e conformista, trovarono in quel giro di anni il modo per esordire. (Per un'analisi assai acuta, anche per il pregnante incorniciamento letterario, di quel primo film di Garfein rinvio il lettore alla bella recensione pubblicata da Morando Morandini su queste colonne nel n. 3 del marzo 1957). Che cosa è rimasto di quella generazione di promesse? Ben poco, essendosi presto l'uno o l'altro fatti assimilare dalla macchina hollywoodiana in una « cifra » elegante, a volte ancora intellettuale, ma sempre d'artigianato e nulla più. Soltanto Kubrick (con i pericoli anch'egli di « accomodamento » che rivela *Lolita*) e Frankenheimer (di non eccelsa personalità, ma finora coerente a temi di « rottura ») sembrano mantenere l'antico impegno; aggiungiamoci pure Jack Garfein, ad onta dei limiti di questo suo secondo film, *Something Wild,* uscito alla chetichella in piena estate e visto perciò da pochi e svogliati spettatori quando avrebbe meritato un interesse più vivo. All'infuori di Kubrick, che in *Paths of Glory* (Orizzonti di gloria, 1956) ed in *Spartacus* (Spartacus, 1959) svolge temi universali in chiare situazioni storiche e con qualche prospettiva ideologica, manca alla nuova generazione americana un'idea portante, una chiave per leggere negli avvenimenti e nelle persone e dar loro un senso. Per alcuni di essi, è far cinema di rottura nei confronti della vecchia Hollywood solo l'abolire il patetico, l' « happy end », per una certa asprezza di tono; per altri l'opporre alla struttura narrativa « sacra » — storia principale; second story ecc. — una non-struttura, un affidamento totale

alla spontaneità della macchina da presa (*Shadows,* Ombre, 1959, ed altri film dei « newyorkesi »). Sono oggi i due modi dei giovani di accostarsi al cinema: una parte, « dentro » Hollywood, accettandone alcuni schemi, gli attori, la levigatezza formale, ma tenendosi ad una registrazione fenomenologica rigorosa, senza orpello e senza accomodamenti; una altra parte, « contro » Hollywood, perseguendo vari esperimenti di film-inchiesta, liberi da regole, e via dicendo.

Jack Garfein appartiene alla prima categoria: *Something Wild* poggia su una giovane « diva », la Carroll Baker di *Baby Doll* (che è, per inciso, anche la moglie di Garfein), deriva da un romanzo, inizia con gli ormai obbligati titoli curati con fantasia grafica sbrigliatissima da Saul Bass. Tocca, però, un argomento che il Codice Hays ha vietato per anni al cinema americano, e lo tocca fino in fondo: la violenza carnale. Mary Ann, ragazzina di liceo — un tipino fresco, ingenuo, pulito come si conviene — rincasando una sera viene attirata da un bruto con la forza nell'ombra d'un parco e violentata. Il regista sbriga questo « attacco » con rapidità, senza descrivere il fatto che è appena colto di scorcio; gli interessa invece analizzare le reazioni psicologiche d'una ragazza così ad un fatto così, e di qui si dipana il film, che con precisione diremmo scientifica illustra il manifestarsi d'un rapido cambiamento nell'animo della ragazza, che si chiude in sè e non parla con nessuno, diventa insofferente a tutto e scappa di casa per rinchiudersi in una squallida camera d'affitto in un quartiere popolare. La violenza le ha provocato una totale incapacità di essere anche solo sfiorata dalle mani d'un'altra persona. Cerca un lavoro come commessa, ma non resiste ai contatti ambientali e scappa di nuovo, fino a pensare di gettarsi nel fiume. Qui però viene salvata da un uomo, un operaio, che la porta nel suo tugurio e la tratta con riguardo, aiutandola a riprendersi; vuole, in cambio, essere sposato, e poiché la ragazza continua a rifiutare anche una carezza, la chiude a chiave per giorni e giorni. Una sera che rincasa ubriaco, l'uomo tenta di abbracciare la ragazza e questa, infuriata, lo percuote accecandogli un occhio. E' il gesto decisivo, che, sfogando l'antica umiliazione con una nuova violenza su un uomo, a poco a poco restituisce a Mary Ann la normalità. L'uomo, benché sappia d'aver perduto un occhio a causa di lei, perdona e i due si sposano e iniziano una vita serena.

Non è chi non veda, anche da una breve esposizione, come il film risulti ampiamente inficiato dal melodramma, dal « feuilleton », ed è questa la contraddizione da cui il regista non sa uscire. Come molti nuovi cineasti, il fenomenologismo, il pragmatismo, che è vena autentica della cultura statunitense, si riduce molto più semplicemente a psicanalisi, e un film che sembra voler darci un ritratto d'anima si riduce per via ad un diagramma clinico. La prima parte di *Something Wild,* serrata, impietosa, senza morbosità e senza divagazioni di alcun tipo, è comunque un eccellente esempio di come si possa trattare bene un argomento amaro, nell'ambito, peraltro, solo dell'esattezza psicologica di cui s'è detto, senza sapere o volere tentare un'analisi più sottile, che dalla psicologia passi allo spirito. E' descritto bene, in sostanza, un processo mentale, ma il personaggio non è scavato nelle sue radici familiari, am-

bientali ecc., anche se qualche sequenza prometta uno sviluppo, ad esempio, della figura del padrigno che invece resta accennata lasciando incomprensibili molte cose. Nella seconda parte, l'uomo-salvatore entra in scena come il « deus-ex-machina » dell'antico teatro e resta esterno alla vicenda: si intuisce che è un fallito, dice egli stesso che il matrimonio con Mary Ann è la « sua ultima speranza », ma nulla più: perciò non riesce a diventare un personaggio mancando di dimensione, e il passaggio dal riguardo per la ragazza al chiuderla a chiave, ad esempio, non è chiaramente giustificato. Il film, dunque, partito abbastanza bene — e va citata la New York non convenzionale dei quartieri popolari che fa da sfondo al peregrinare di Mary Ann prima del tentato suicidio — scade a romanzo d'appendice con sdolcinature, patetismo (l'inevitabile incontro con la madre, alla fine) e una completa mancanza di inventiva (le giornate di Mary Ann rinchiusa si succedono senza che Garfein vari molto i piani o trovi qualche soluzione di montaggio o s'appoggi a qualche trovata di sceneggiatura, ingenerando in più punti monotonia). Carroll Baker, a cui il marito regista non risparmia primi piani, è corretta, ma un po' al di sotto della parte: dopo l'eccezionale prestazione cavatale da Kazan per *Baby Doll* sembra da troppi film rinchiudersi nella normalità hollywoodiana. Si è di fronte, in definitiva, ad un film mancato nel suo esito complessivo, ma ricco di elementi specie nella parte che potremmo definire documentaristica; uno di quei film mancati che, ad onta di tutto, fanno mantenere la fiducia in un regista, che deve ancora maturarsi ma non è banále.

ERNESTO G. LAURA

Tirez sur le pianiste
(Tirate sul pianista)

R.: François Truffaut - *s.* e *sc.*: F. Truffaut e Marcel Moussy, dal romanzo « Down There » di David Goodis - *dial.*: F. Truffaut - *f.*: Raoul Coutard - *m.*: Georges Delerue *scg.*: Jacques Mély - *int.*: Charles Aznavour (Charlie), Albert Rémy (Chico), Claude Mansard e Daniel Boulanger (Momo e Ernest), Jean-Jacques Aslanian (Richard), Richard Kanayan (Fido), Serge Davri (Plyne), Marie Dubois (Léna), Nicole Berger (Thérèsa), Michèle Mercier (Clarisse), Alex Joffe (lo sconosciuto), Bobby Lapointe (il cantante) - *p.*: Films de la Pléiade - *o.*: Francia, 1961 - *d.*: Cineriz.

Diciamo la verità. Quali altre doti possono essere attribuite a François Truffaut oltre all'intelligenza, e con essa una non comune facoltà di assimilazione di dati culturali dall'origine più disparata e disordinata? Il suo primo film, *Les quatre-cents coups* (I quattrocento colpi, 1959), entusiasmò la maggior parte della critica e noi stessi, che gli attribuimmo una dose di sincerità e di autenticità che, a ben vedere, probabilmente non gli compete. E' proprio alla luce del secondo film del giovane regista che si fanno strada parecchi dubbi circa la reale natura dei sentimenti di pietà e di tenerezza che occupano la sua opera e che qui ci appaiono decisamente inautentici ed artificiosi.

Tirez sur le pianiste rende, innanzitutto, ben più manifesto quale sia il peso del tributo che ogni volta Truffaut paga a Jean Vigo, il suo più chiaro e più venerato maestro e, più che tale, suo vero e proprio punto di paragone. Se il primo film rimandava inevitabilmente alla memoria l'inquieto mondo di *Zéro de conduite,* che Truffaut ripercorreva non senza scaltrezza accademica per tratteggiare una analoga crisi infantile, il secondo riecheggia, soprattutto (più che nel con-

tenuto) nella maniera bizzarra e simbolica di trattare una storia a sfondo patetico e sentimentale, l'alto magistero stilistico di Jean Vigo de *L'Atalante*. Ma l'accademia del giovane Truffaut non si arresta qui, e, forse per confondere meglio le carte, da ogni minima occasione trae pretesto per rendere omaggio ora anche ai modi della comica cinematografica americana di stampo primitivo, del western più affettuoso e del film di gangsters, ora in particolare al grande Chaplin di *The Gold Rush* (come si spiegherebbe diversamente la presenza della patetica sequenza in cui la povera ragazza innamorata del pianista muore sotto una coltre di neve in montagna?).

Ma veniamo alla storia, a questo misto di romanticismo e di poliziesco, di favola e di grottesco, di pietà dichiarata e di parodia della stessa. Essa è mutuata da un romanzo «nero» di David Goodis dal titolo « Down There », che il film si sforza di rispettare nel suo sviluppo semplicemente aneddotico, ma non nella natura e nei fini dei personaggi che lo occupano e tanto meno nel tono, nelle pagine semplicemente duro e romanzesco. Il protagonista è un timido pianista che vive ricco, felice e acclamato finché non si accorge di dovere il suo successo all'infedeltà della moglie che per ottenerglielo si è data a un grande impresario. Alla rivelazione seguono il suicidio della moglie stessa e l'inizio di una nuova vita per il pianista che si adatta a strimpellare in un « bistrot ». Qui si intreccia una specie di idillio tra lui e una cameriera di cui è innamorato anche il proprietario del locale. Quest'ultimo un brutto giorno litiga con il pianista che per difendersi è costretto ad ucciderlo e di conseguenza a fuggire e a rifugiarsi con la ragazza tra le montagne in un covo di gangsters, tra i quali si trova anche il fratello di lui. Durante un assalto a fuoco di una banda rivale la ragazza rimane uccisa, proprio dopo che è stata riconosciuta l'innocenza del povero pianista.

La vicenda è abbastanza strampalata, ma contiene (non tanto nel romanzo quanto nel soggetto ricavatone da Marcel Moussy e dal regista stesso) almeno un lato interessante e abbastanza degno di sviluppo: la figura e il carattere del protagonista, così timido e disarmato di fronte alle insidie della sorte che si abbattono sul suo capo senza remissione. Anche Truffaut, evidentemente (il titolo stesso del film ne fa fede), è stato stimolato dalle possibilità di tale personaggio; ma quest'ultimo, in effetti, attraverso le immagini del film risulterebbe nient'altro che un individuo molto discreto, indifferente e passivo, se la sua timidezza, la sua suscettibilità, la sua emotività, non risultassero da una serie, un po' troppo comoda, di monologhi interiori. Il regista, insomma, se l'è sbrigata facilmente con il suo protagonista per correre dietro e dare libero sfogo a tutta una serie di bizzarrie stilistiche e di giochetti di ritmo, trascorrendo indifferentemente dal registro drammatico al patetico o al farsesco, e alternando senza alcuna convincente giustificazione (bensì rispondendo a questo o a quel ricordo di cineteca) pezzi di bravura nervosi o involuti a brani di una prolissa linearità.

Che tutto ciò sia il risultato di un divertimento gratuito e senza seguito per lo spettatore — e, se vogliamo, qua e là di un'amarezza tutta intellettualistica — non vi sono dubbi. Resta soltanto da constatare che il buon Aznavour ha preso molto sul serio le caratteristiche suaccennate del

suo personaggio senza accorgersi dei tradimenti del regista.

LEONARDO AUTERA

War Hunt
(Caccia di guerra)

R.: Denis Sanders - *s.* e *sc.*: Stanford Whitmore - *f.*: Ted McCord - *scg.*: Edgar Lansbury - *mo.*: John Hoffmann - *int.*: John Saxon (soldato Raymond Endore), Robert Redford (soldato Roy Loomis), Charles Aidman (capitano Wallace Pratt), Sidney Pollack (serg. Van Horn), Tommy Matsuda (Charlie), Gavin McLeod (soldato Crotty), Tom Skerritt (caporale Showalter), Tony Ray (soldato Fresno) - *p.*: Terry Sanders - *o.*: U.S.A., 1961 - *d.*: Dear Film.

Il nostro primo incontro con il cinema dei fratelli Sanders (Terry produttore e Denis regista) risale al 1953, allorché il loro cortometraggio *Time Out of War,* imperniato con un gusto molto vicino a quello di Stephen Crane su uno scambio di cortesie tra due soldati di opposte fazioni durante una breve tregua d'armi della guerra di Secessione, meritò il « Leone d'oro » alla Mostra del documentario di Venezia. Venne più tardi un interessante *Crime and Punishment U.S.A.* (La febbre del delitto, 1958), che tentava la trasposizione in termini realistici nell'odierno ambiente americano della storia di Raskolnikov e Sonia. Insomma, tra i giovani registi che lavorano a Hollywood ai margini della grande industria, Denis Sanders è fra i più dotati di serietà, anche se non di altrettanto ingegno creativo. E il suo ultimo film, *War Hunt* (sempre prodotto dal fratello), s'inserisce perfettamente in questa linea discreta ma in ogni caso positiva.

La vicenda riguarda gli ultimi giorni di guerra sul fronte della Corea, nel maggio 1953, di una postazione statunitense, ed il regista tiene particolarmente a sottolineare l'assurdità e disumanità di quei combattimenti in attesa che si concludesse da un momento all'altro il gioco diplomatico sotto la famosa tenda della vicina Panmunjon. Tali considerazioni sono trasferite agli occhi di un giovane soldato che, fresco dell'ultimo avvicendamento di truppe, ha modo di assistere ad un altro irreparabile guasto di questa come di ogni altra guerra. Un altro soldato di più vecchia leva e della sua stessa squadra, esaltato dalla consapevolezza del proprio coraggio, esce ogni sera di pattuglia, solo e di propria iniziativa, per il gusto esclusivo di uccidere, gusto che si prodiga di trasmettere ad un piccolo orfano coreano che tiene sotto la sua protezione. Al termine delle ostilità il folle non sa rinunciare ai suoi ammazzamenti quotidiani, per cui viene ucciso dal proprio capitano; ma il suo male sopravviverà nel giovane protetto che, dopo avere assistito alla fine del suo idolo, fugge disperato verso un crudo destino.

I simbolismi, che per risultare più evidenti e probanti si affidano volentieri al caso limite e patologico, costituiscono un malanno abbastanza frequente nei giovani intellettuali del cinema americano (basti pensare ad Aldrich). Bisogna però riconoscere che il film consegue tuttavia, sul piano ideologico, un'efficacia abbastanza genuina di denuncia, non fosse altro che per il piglio evidente della regia in tale direzione.

In alcuni passi della prima parte, *War Hunt* può far ricordare modelli assai noti di Milestone o di Huston; comunque, specialmente per quanto riguarda il disegno dei personaggi colti individualmente, esso rivela un buon impegno realistico e antiretori-

co nel dar rilievo ai conflitti intimi, ai sentimenti di paura, di coraggio, di esaltazione: doti che valgono, in parte, ad attenuare le forzature della storia approntata da Stanford Whitmore.

Tra gli interpreti, John Saxon, nel ruolo del soldato maniaco, riscatta le sue precedenti prestazioni di semplice fusto, mentre Robert Redford, l'antagonista, è un volto nuovo aperto a indubbie possibilità.

LEONARDO AUTERA

L'éducation sentimentale
(L'educazione sentimentale)

R.: Alexandre Astruc - *s.*: liberamente ispirato dai personaggi del romanzo omonimo di Gustave Flaubert - *sc.*: Roger Nimier, Roland Laudenbach - *f.* (Dyaliscope): Jean Badal - *m.*: Richard Cornu - *scg.*: Jacques Saulnier - *mo.*: Geneviève Vaury, Maryse Siclier - *int.*: Jean-Claude Brialy (Frédéric Moreau), Marie-José Nat (Anne Arnoux), Dawn Addams (Catherine Dambreuse), Michel Auclair (Didier Arnoux), Carla Marlier (Barbara), Pierre Dudan, Nicolas Vogel, Memmo Perna - *p.*: Société Française de Cinématographie Ufa-Comico / Produttori Associati Internazionali S.p.A. - *o.*: Francia-Italia, 1961 - *d.*: Globe.

Vana fatica quella di cercare rapporti tra « L'educazione sentimentale » di Gustave Flaubert e il film di Alexandre Astruc, se non nella definizione esterna dei personaggi e nell'impianto generale dell'intreccio. E' lo stesso regista, peraltro, che avverte nelle didascalie iniziali che il film è « liberamente ispirato dai personaggi di "Educazione sentimentale" di Flaubert ». E questo esime lui e noi da affermare o negare connessioni autentiche tra opera letteraria e cinematografica, che restano dunque soltanto esteriori.

Allorché l'esito di una riduzione letteraria per lo schermo è in qualche sorta probante, il risultato, per quanto arbitrario, non è messo in discussione. Si osserva che è nata una opera diversa, ma si aggiunge che è la sua validità che conta. Il discorso cambia quando il nuovo prodotto, germinato dal primo, è tutt'altro che persuasivo: allora non v'è scusante che valga ad assolvere il cineasta dalle alterazioni, e dai tradimenti, portati al romanzo.

Astruc, e i suoi sceneggiatori Roger Nimier e Roland Laudenbach, hanno trasportato l'azione ai tempi d'oggi. Ma si può giustificare questo cambiamento di *décor,* laddove un *night-club,* un ufficio di uomo d'affari, un appartamento nuovo da affittare, rendono tutto terribilmente anonimo e convenzionale? *La fille aux yeux d'or* del giovane Albicocco (che portava sullo schermo un testo di Balzac) si arricchiva visivamente di ricerche formali, di ornamenti stilistici, che cercavano di nobilitare la riduzione: questo nel film di Astruc non avviene. Siamo di fronte a una regìa di corretto artigianato, se volete, leccata ma convenzionale, dove si riconoscono facilmente certi ritornelli da « nouvelle vague » e da romanzetto alla Sagan: « aimez-vous Bach? ».

Falsa la ambientazione, trascicato il ritmo, superficiale il quadro, non vi trovano consistenza i personaggi, privi di qualsiasi approfondimento psicologico: Jean-Claude Brialy è sempre uguale a se stesso. E' il *cliché* a volte fissato con sinistro rilievo da Chabrol (*Le beau Serge, Les cousins*) che quasi si ripete anche qui, dove dovrebbe essere piuttosto un Federico timido e sognatore. Michel Auclair, nella parte di Arnoux, marito traditore, imbroglione, braccato, essere in fondo spregevole, non si capisce come

possa indurre a seguirlo in Canada una moglie presa improvvisamente dallo scrupolo di assistere quello che è presumibilmente un fiore di delinquente.

Anche Dawn Adams è abbastanza poco significante e gli accenti migliori, nel film, li offre Marie-José Nat (Anna Arnoux), già notata da Clouzot (*La verité*) e da Clair (*La française et l'amour*), ma che in realtà (Moguy la diresse in *Donnez-moi une chance*) aspetta ancora, nel cinema francese, la sua vera *chance*.

MARIO VERDONE

Topaze
(Il piacere della disonestà)

R.: Peter Sellers - *s.*: dalla commedia di Marcel Pagnol - *sc.*: Pierre Rouve - *f.* (Cinemascope, Eastmancolor): John Wilcox - *m.*: Georges Van Parys - *c.*: Pierre Balmain - *mo.*: Geoffrey Foot - *int.*: Peter Sellers (Topaze), Nadia Gray (Suzy), Herbert Lom (Castel Benac), Leo McKern (Muche), Martita Hunt (Baronessa), Michael Gough (Tamise), Anne Leon (signora Tamise), Billie Whitelaw (Ernestine), Joan Sims (Colette), John Neville (Roger Gaetan de Bersac), John Le Mesurier (un giornalista) - *p.*: Pierre Rouve - *o.*: Gran Bretagna, 1962 - *d.*: 20th Century-Fox.

Dopo il fenomeno Alec Guinness la Gran Bretagna ha il fenomeno Peter Sellers. Attore versatile, audace, finanche proteiforme. « E' più bravo di me » ha detto di lui il Guinness. L'*exploit* maggiore di Sir Alec può restare la interpretazione di *Sangue blu,* dove ricoprì otto ruoli. Peter Sellers ne ebbe sei in *Verità quasi nuda* e tre nel *Ruggito del topo*. Il trasformismo di Guinness prende le mosse da un fisico mingherlino, abbastanza evanescente e in fondo anonimo. Peter Sellers deve lavorare su un fondo più inerte, con quel faccione grasso che parrebbe una limitazione invalicabile rispetto ai ruoli da interpretare. Ma v'è in Sellers una innata forza recitativa e creativa che riesce a produrre infinite sfumature. E il supposto ostacolo delle sue guance piene e quasi paffute è facilmente superato. Si veda, ad esempio, la trasformazione che compie nel *Piacere della disonestà*: da professore ingenuo, timido, quasi insignificante, eccolo, sul finire del film, autorevole uomo d'affari, dinamico, volitivo, imperioso se necessario, elegante. Sono due personaggi diversi, ambedue assolutamente convincenti.

Quel che convince di meno, nel film, è il soggetto. Le commedie di Marcel Pagnol hanno fatto il loro tempo. C'è molta polvere su quelle vicende e su quei personaggi, e più che in ogni altro caso su « Topaze », il maestro di una umile scuola trasportato con l'inganno nel mondo degli affari, il burattino maneggiato dai furbi che scopre che il denaro è la potenza di tutto, in una morale che è, al tempo stesso, amara quanto retorica.

La regia non ha voluto modificare lo spirito della commedia; ha soltanto cercato di darne la migliore versione cinematografica, puntando su valori prevalentemente teatrali. Scene sviluppate drammaticamente, senza spezzettature; ambientazione accurata, specie negli interni della scuola che dovrebbe somigliare a un giardino e sa piuttosto di pollaio; recitazione calibrata, se non nella collega vagheggiata da Topaze, certamente nel Sellers, nel direttore, in Regis.

E' il debutto del Sellers anche come regista: e direi che sia una prestazione positiva, anche se per ora egli, saggiamente, non ha voluto strafare. Attore di mestiere, e di grande me-

stiere, ha puntato su una messinscena di mestiere. Nei suoi limiti, non ha mancato il bersaglio. Guardate la scena della baronessa che viene a corrompere il gentile ma inflessibile insegnante: è una presentazione insolitamente efficace, quasi agghiacciante. La maniera di introdurre la corruzione spregiosa resta certamente uno dei ricordi più incisi del *Piacere della disonestà*.

La scenografia degli interni del film — visti spaziosamente in cinemascope e a colori — è tipicamente britannica (anche nelle scritte affisse in classe, naturalmente, e che si riferiscono a leggi e teorie economiche intese scolasticamente): e ambiguo è il risultato, col testo, i nomi, l'*esprit* tipicamente francese della commedia originale.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1. al 30-VI-1962

a cura di ROBERTO CHITI

Accusa di omicidio - v. *Unter ausschluss der offentlichkeit.*
Agguato delle 5 spie, L' - v. *Ride a Violent Mile.*
Alibi per morire, Un.
Amore pizzicato - v. *Raising the Wind.*
Anche i gangsters muoiono - v. *The Lawbreakers.*
Anonima divorzi - v. *Lockvogel der Nacht.*
Atlas, il trionfatore di Atene - v. *Atlas.*
Battaglia sulla spiaggia insanguinata - v. *Battle at Bloody Beach.*
Blitzkrieg! Guerra lampo - v. *Beiderseits der Rollbahn.*
Blue Hawaii - v. *Blue Hawaii.*
Caccia di guerra - v. *War Hunt.*
Cavalcata dei 12, La.
Codice segreto - v. *Les ennemies.*
Dannati e l'inferno, I - v. *Embajadores en el infierno.*
Dinamite Jack - v. *Dynamite Jack.*
Donna alla finestra oscura, La - v. *Die Frau am dunklen Fenster.*
Ecco Charlot! - v. *The Chaplin Revue.*
Emozioni e risate - v. *Days of Thrill and Laughter.*
Fabbrica di ufficiali - v. *Fabrik der Offiziere.*
Fondo della bottiglia, Il - v. *The Bottom of the Bottle* (riedizione).
Freccia e il leopardo, La - v. *En djungelsaga.*
Fucilieri del Bengala, I - v. *Bengal Brigade.*
Gerarchi si muore.
Giulio Cesare contro i pirati.
Guerriglieri dell'arcipelago, I - v. *The Steel Claw.*
Hitler non è morto *o* Monocolo nero - v. *Le monocle noir.*
Isola misteriosa, L' - v. *Mysterious Island.*
Italiano a Mosca, Un.
Leggendario X-15, Il - v. *X-15.*
Magnifico detective, Il - v. *Comment qu'elle est!*
Mano rossa, La - v. *Die rote Hand.*
Marte, dio della guerra.
Massacro alle Colline Nere - v. *Requiem to Massacre.*
Medico delle donne, Il.
Mistero dello Scorpione Verde, Il - v. *Das Rätsel der grüne Spinne.*
Monocolo nero *o* Hitler non è morto - v. *Le monocle noir.*
Moschettieri del mare, I.
Mostruoso Dr. Crimen, Il - v. *El monstruo resuscitado.*
Odio implacabile - v. *Crossfire* (riedizione).
Oggi a Berlino.
Panic - v. *The Tell-Tale Heart.*
Pattuglia dei 7, La - v. *The Long and the Short and the Tall.*
Pianeti contro di noi, I.
Ratto delle Sabine, Il / L'enlèvement des Sabines.
Ritorno di Texas John, Il - v. *Gunfight at Sandoval.*
Schiave bianche, Le - v. *Le bal des espions.*
Scotland Yard: Sezione omicidi - v. *The Frightened City.*
Scudo dei Falworth, Lo - v. *The Black Shield of Falworth* (riedizione).
Sexy al neon.
Spada magica, La - v. *The Magic Sword.*
Straccio di gloria, Uno - v. *Gonin no totsugekitai.*
Tre delitti per padre Brown - v. *Des scharze Schaf.*
Uomini vogliono vivere, Gli - v. *Les hommes veulent vivre.*
Valanga sul fiume, La - v. *Fury River.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
Il giudizio è stato redatto da Ernesto G. Laura.

ATLAS (Atlas, il trionfatore di Atene) — **r.**: Roger Corman - **s. e sc.**. Charles Griffith - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Basil Maros - **m.**: Ronald Stein - **c.**: Barbara Comeau - **mo.**: Michael Luciano - **int.**: Mike Forest (Atlas), Barbara Moris, Frank Wolff, Walter Maslow, William Jolley, Sacha Dario, Andreas Filippidis, Jean Moore, Cristos Exarchos, Robert Hudson - **p.**: Roger Corman e Charles Griffith per la Roger Corman Prod. - **o.**: U.S.A., 1959-1960 - **d.**: Variety. (Girato in Grecia).

BACHELOR FLAT (L'appartamento dello scapolo) — **r.**: Frank Tashlin - **s.**: dalla commedia di Budd Grossman - **sc.**: Frank Tashlin, Budd Grossman - **f** (Cinemascope, De Luxe Color): Daniel L. Fapp - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Jack Martin Smith, Leland Fuller - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: Terry-Thomas (prof. Bruce Patterson), Tuesday Weld (Libby), Richard Beymer (Mike), Celeste Holm (Helen), Francesca Bellini (Gladys), Howard McNear (dott. Bowman), Ann Del Guercio (Liz), Roxanne Arlen (signora Roberts), Alice Reinheart (signora Bowman), Stephen Bekassy (Paul), Margo Moore (Moll), George Bruggeman (Paul Revere) - **p.**: Jack Cummings per la 20th Century Fox-J. Cummings Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century Fox.

A che punto è il cinema comico statunitense? Esaurito il filone Danny Kaye (che resta personalmente un eccellente attore, ma non trova più un Sogni proibiti *da interpretare), passato Bob Hope ad un personaggio sfumato di malinconia, ritiratosi in pensione Stan Laurel dopo la morte di Hardy, scioltisi i Marx (di cui ora è morto Chico), il panorama d'un genere che anche nel dopoguerra seppe dar lustro alla propria cinematografia è ridotto a due nomi: Frank Tashlin, regista, e Jerry Lewis, attore. Il tandem felice di* Artists and Models *s'è ultimamente diviso: Lewis tenta, senza riuscirci, la strada del film « d'autore », e Tashlin deve trovarsi altri interpreti senza la funambolica vitalità dell'ex-partner di Dean Martin.* L'appartamento dello scapolo *è un film molto divertente, diciamolo subito, basato com'è su quelle perfette successioni di « gags » che furono il segreto dei Sennett e dei Roach: una farsa piccante alla francese, con molti « qui pro-quo », donne nascoste negli armadi o sotto i letti, battute spiritose dette al momento giusto. E' un bagaglio vecchio, preso dal repertorio pochadistico del secolo scorso e opportunamente rinverdito con « humour » anglosassone. Vi si dimostra come si possa essere divertenti senza la volgarità e la pornografia di troppi film comici italiani, anche se la materia è, come si suol dire, leggera: un professore inglese in un'università americana, idolatrato dalle donne perché è l'opposto del maschio-tipo americano: è timido, veste sobriamente, non è bello, è colto (un antropologo). Se si aggiunge che il professore abita in un cottage sulla spiaggia, che siamo d'estate, che la figliastra della sua fidanzata scappa di collegio e si presenta in casa sotto mentite spoglie e la matura fidanzata torna inaspettatamente dall'Europa trovando traccie femminili in casa, e infine che il cane di famiglia ruba il prezioso e preistorico osso d'un dinosauro, si accenna al tipo di farsa bonaria che Tashlin mette in scena. Il professore è Terry-Thomas, dai baffi a punta e il gesto scattante d'inglese rigido, serio e con tanto d'ombrello e bombetta (uno stile di movimenti che può ricordare, in qualche momento, Tati). E' un attore visto finora in coppia con Peter Sellers e che cerca una fortuna autonoma, riuscendovi pienamente: si indirizza molto bene verso il comico puro e può trovare nella commedia cinematografica inglese un'ottima base, mentre Sellers (si pensi a* Lolita) *è sempre più attore completo, in quanche modo affine a Guinness. Tornando al regista, il film scorre, diverte, fa passare la classica buona serata. Ma non è un po' poco per un Tashlin che anni fa sapeva già fare tutto questo, unendovi però in più una sostanza satirica che lo faceva ricordare per una precisa e realistica incidenza sul costume americano? Non che i riferimenti al costume qui manchino, ma la farsa ha il sopravvento e come tutte le farse di vecchia tradizione la si dimentica appena cala il sipario. (E.G.L.).*

BAL DES ESPIONS, Le (Le schiave bianche) — **r.**: Michel Clément e Umberto Scarpelli - **s.**: dal romanzo di Jean Bruce « Documents à vendre » - **sc.**: Daniel Boulanger, Michel Clément - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Camille Sauvage - **scg.**: Daniel Guéret - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Françoise Arnoul (Olivia), Michel Piccoli (Brian Cannon), Rosanna Schiaffino (Flora), Charles Regnier (Schenker), Philippe Richard (Gallitzi), Claude Cerval (Zharko), François Patrice, Françoise Maistre, Walter Santesso, Guy Neyrand, Daniel Emilfork, Dina Perbellini - **p.**: Gilbert Bokanowski per la Société Générale Française du Film / R.S. Cinematografica - **o.**: Francia-Italia, 1960 - **d.**: Metropolis.

BATTLE AT BLOODY BEACH (Battaglia sulla spiaggia insanguinata) — **r.**: Herbert Coleman - **s.**: Richard Maibaum - **sc.**: R. Maibaum, Willard Willingham - **f.** (Cinemascope): Kenneth Peach - **m.**: Henry Vars - **scg.**: John Mansbridge - **mo.**: Jodie Copelan - **int.**: Audie Murphy (Craig Benson), Gary Crosby (Marty Sackler) Dolores Michaels (Ruth Benson), Alejandro Rey (Julio Fontana), Marjorie Stapp (Caroline Pelham), Barry Atwater (Jeff Pelham), Bill Mims (McKeever), E.J. Andre (dottor Van Bart), Dale Ishimoto (Blanco), Miriam Colon (Nahni), Pilar Seurat (Camota), Lillian Bronson (Delia Ellis), Ivan Dixon (Tiger Blair), Kevin Brodie (Timmy Thompson), Sara Anderson (signora Thompson) - **p.**: Richard Maibaum per la API - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century-Fox.

BEIDERSEITS DER ROLLBAHN o **BLITZKRIEG (Blitzkrieg! Guerra lampo)** — **consigliere tecnico**: Hans Gnamm - **m.**: Rudolf Perak - **mo.**: G. Zonas, G. Stegemann - **p.**: Certus-Film - **o.**: Germania occ., 1953 - **d.**: Globe. (Film di montaggio realizzato con materiale d'archivio).

BLUE HAWAII (Blue Hawaii) — **r.**: Norman Taurog - **s.**: da « Beach Boy » di Allan Weiss - **sc.**: Hal Kanter - **f.** (Panavision, Technicolor): Charles Lang, jr. - **m.**: Joseph L. Lilley - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **mo.**: Warren Low - **int.**: Elvis Presley (Chad Gates), Joan Blackman (Maile Duval), Angela Lansbury (Sarah Lee Gates), Nancy Walters (Abigail Prentace), Roland Winters (Fred Gates), John Archer (Jack Kelman), Howard McNear (Chapman), Flora Hayes (signora Manaka), Gregory Gay (Duval), Steve Brodie (Garvey), Iris Adrian (signora Garvey), Darlene Tompkins (Patsy), Pamela Akert (Sandy), Christian Kay (Beverly), Janny Maxwell (Ellie), Frank Atienza (Ito O'Hara), Lani Kay (Carl), José de Varga (Ernie), Ralph Hanalie (Wes) - **p.**: Hal B. Wallis e Paul Nathan per la Hal B. Wallis / Joseph H. Hazen Production - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Paramount.

CAVALCATA DEI 12, La — Programma composto da 12 brevi film di disegni animati in Technicolor realizzati in epoche diverse da Charles M. Jones e I. Freleng per le serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes »: 1) **Un cavallo alle armi**; 2) **Una lepre vendicativa**; 3) **L'anatroccolo scaltro**; 4) **Pesca con l'esca**; 5) **5.000 leghe sotto i mari**; 6) **Nemici per la pelle**; 7) **Il coniglietto rosso**; 8) **Il gatto e il pesciolino**; 9) **Bunny l'acrobata**; 10) **Il coniglio e il gigante**; 11) **Un topo bugiardo**; 12) **Bunny e il pirata** - **p.**: Warner Bros. - **o.**: U.S.A. - **d.**: Dear.

CHAPLIN REVUE, The (Ecco Charlot!) — Programma composto da tre comiche di Charlie Chaplin: **A DOG'S LIFE (Vita da cani)** — **r., s.** e **sc.**: Charlie Chaplin - **f.**: Rollie Totheroth - **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Tom Wilson, Sidney Chaplin, Albert Austin, Henry Bergman, Chuck Reisner, Billy White, James T. Kelley; **SHOULDER ARMS (Charlot soldato)** — **r., s.** e **sc.**: C. Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Sidney Chaplin, Henry Bergman, Albert Austin, Tom Wilson, Jack Wilson; **THE PILGRIM (Il pellegrino)** — **r., s.** e **sc.**: C. Chaplin - **f.**: Rollie Totheroh - **int.**: C. Chaplin, Edna Purviance, Kitty Bradbury, Mack Swain, Loyal Underwood, Dinky Dean, May Wells, Sidney Chaplin, Tom Murray, Cuck Reisner, Monta Bell, Henry Bergman, Raymond Lee, Edith Bostwick, Florence Latimer - **m.**: Charlie Chaplin - **p.**: First National, 1918 e 1923 - coordinato da Chaplin sotto l'egida della Roy Export Co. nel 1960 - **d.**: Dear Film.

COMMENT QU'ELLE EST! (Il magnifico detective) — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: dal romanzo di Peter Cheyney « I'll Say She Does » - **sc.**: Marc-Gilbert Sauvajon e Bernard Borderie - **f.**: Robert Juillard - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: René Moulaert - **mo.**: Christian Gaudin - **int.**: Eddie Constantine (Lemmy Caution), André Luguet (generale Rupert), Françoise Brion (Martine Rupert), Alfred Adam (Pascal Girotti), Renaud Mary (André Demur), Robert Berri (Dombie), Françoise Prévost, Nicolas Vogel, Fabienne Daly, Jacques Seiler, Henri Cogan - **p.**: C.I.C.C.-Films Borderie - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: regionale.

DAYS OF THRILL AND LAUGHTER (Emozioni e risate) — **coord.** e **sc.**:

Robert Youngson - **comm.:** Jay Jackson - **m.:** Jack Shaindlin - **mo.:** Albert Helmes - **p.:** Robert Youngson Productions - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** 20th Century Fox - Insieme di vecchie comiche e di selezioni di film avventurosi, interpretati da: Douglas Fairbanks senior (**Wild and Woolly,** 1917), Charlie Chaplin (**The Adventurer, The Cure,** 1917), Stan Laurel, Oliver Hardy, Houdini, Pearl White, Harry Langdon, Ben Turpin, Charlie Chase, Snub Pollard, Mack Sennett, Roscoe Arbuckle (Fatty), Mabel Normand, Ford Sterling, Boris Karloff, Walter Miller, Warner Oland, Ruth Roland, Monty Banks (Birillo), Al St. John, il cane Cameo, The Keystone Cops, Le Bellezze al bagno (Bathing Beauties) di Sennett - E' inclusa inoltre nel film una farsa francese del 1904: **L'uomo e la sedia da bagno.**

DJUNGELSAGA, En (La freccia e il leopardo) — **r.:** Arne Sucksdorff - **assist. tecnici:** M.M. Sharma, Hans Olsson, Astrid Bergman-Sucksdorff, Arvin Shah - **mo.:** A. Sucksdorff - **d.:** Rank.

Vedere giudizio di E.G. Laura a pag. 41 *e altri dati a pag.* 43 *del n.* 6, 1958 (*Festival di Cannes* 1958).

DYNAMITE JACK (Dinamite Jack) — **r.:** Jean Bastia - **s.:** Jacques Ary - **sc.:** Jean Manse, Jacques Emmanuel, Jean Bastia - **f.** (Eastmancolor): Roger Hubert - **m.:** Pascal Bastia, Jean-Pierre Landreau - **scg.:** Robert Giordani - **c.:** Gladys De Segonzac - **mo.:** Jacques Desagneaux - **int.:** Fernandel (Antonio Esperandio / Dinamite Jack), Eleonora Vargas (Dolores), Adrienne Corri (Daisy), Lucien Raimbourg (vecchio sceriffo), Jess Hahn, Georges Lycan, Jo Warfield, Josette Jordan, Viviane Mery, Margaret Russell, Alfonso Mathis, Perry Smith, Marcelle Ferry, Donald O'Bryen, Anna Rost, Martin Todd, José Yamuza, Carroll D'Yd - **p.:** Jean-Paul Bertrand / Federation International Film, Milano / Radici Film - **o.:** Francia-Italia, 1961 - **d.:** Variety.

EMBAJADORES EN EL INFIERNO (I dannati e l'inferno) — **r.:** José Maria Forqué - **s.:** Teodoro Palacios Custo e Torcuato Luca de Teña - **sc.:** T.L. de Teña - **altri int.:** Carrol Star, Max Coll, Victoriano Rodriguez, Felix Alonzo, Carlos Juncos, Juan Lopez, Desiderio Morlan - **o.:** Spagna, 1956 - **d.:** Filmar.

Vedere cenno di G. Carancini a pag. 61 *e altri dati a pag.* 62 *del n.* 4, 1957 (*Settimana del cinema spagnolo*).

ENNEMIES, Les (Codice segreto) — **r.:** Edouard Molinaro - **s.:** dal romanzo di Fred Noro « Un certain code » - **sc.:** E. Molinaro, André Tabet - **f.:** Louis Miaille - **m.:** Martial Solal - **scg.:** naturale - **mo.:** Gilbert Natot - **int.:** Roger Hanin (Jean de Lursac), Claude Brasseur (Vigo), Pascale Audret (amante di Jean de Lursac), Dany Carrel (Lilia), Charles Millot (Borgnine), Michel Vitold (Smoloff), Daniel Cauchy (Patrick), Jacques Monod (Gerlier), Michel Jourdan, Billy Kearns, Michel Ardan, Georges Cusin, Jean Lefebvre, Jeanne Aubert, Nicole Mirel - **p.:** Belles Rives / Sirius / Vega - **o.:** Francia, 1962 - **d.:** Metropolis.

FABRIK DER OFFIZIERE (Fabbrica di ufficiali) — **r.:** Frank Wisbar - **s.:** da un romanzo di Hans Hellmut Kirst - **sc.:** Franz Hoellering e Frank Wisbar - **f.:** Kurt Grigoleit e Franz Lederle - **m.:** Hans Martin Majewski - **scg.:** Walter Haag - **mo.:** Martha Dübber - **int.:** Carl Lange (maggior generale Moderson), Karl John (maggiore Frey), Horst Frank (capitano Feder), Peter Carsten (capitano Katers), Paul Edwin Roth (generale in capo), Helmut Griem (I° tenente Krafft), Eric Schumann (capitano Ratshelm), Xenia Pörtner (Marion Feder), Gisela Tantau (amante di Krafft), Margaret Jahnen (segretaria capo), Raymond Joob, Max Giese, Johannes Grossmann, Walter Wilz, Lutz Moik, Reinhard Jahn, Helmut Oeser, Axel Scholtz, Fritz Roger, Folker Bohnet, Peter Parak, Katharina Schmitt, Margitta Scherr, Miriam Spoerri, Marion Jacob, Hans Paetsch, Karl Meixner, Günther Ungeheuer, Rainer Penkert, Thomas Alder, - **p.:** Deutsch Film Hansa - **o.:** Germania Occid., 1960-61 - **d.:** Atlantis.

FRAU AM DUNKLEN FENSTER, Die (La donna alla finestra oscura) — **r.:** Franz Peter Wirth - **s.:** da un racconto di Hugo M. Kritz - **sc.:** Jochen Huth - **f.:** Günther Senftleben - **m.:** Martin Böttcher - **scg.:** Herbert Kirchhoff, Albrecht

Becker - **mo.**: Claus Jürgen von Boro - **int.**: Marianne Koch (Luise), Robert Graf (Thomas Melchior), Christiane Nielsen (Garin Becker), Heinz Drache (procuratore di stato Wegner), Alice Treff (Frau Konradin), Erwin Linder (Hermann Brasch), Hans Paetsch, Fritz Schröder-Jahn - **p.**: Gyula Trebitsch-Real Film-Walter Koppel - **o.**: Germania Occid., 1959-60 - **d.**: IFI.

FRIGHTENED CITY, The (Scotland Yard: Sezione omicidi) — **r.**: John Lemont - **s.**: Leigh Vance, John Lemont - **sc.**: Leigh Vance - **f.**: Desmond Dickinson - **m.**: Norrie Paramor - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Bernard Gribble - **int.**: Herbert Lom (Waldo Zhernikov), John Gregson (Sayers), Sean Connery (Paddy Damion), Alfred Marks (Harry Foulcher), Yvonne Romain (Anya), Olive McFarland (Sadie), Kenneth Griffiths (Wally), David Davies (Alf Peters), Frederick Piper (Ogle), John Stone (Hood), Robert Cawdron (Nerone), Tom Bowman (Tanky Thomas), Patrick Jordan (Frankie Farmer), George Pastell (Sanchetti), Patrik Holt (sovraintendente Carter), Brucé Seton (assist. commiss.), Robert Percival (Wingrove), Joan Haythorne (miss Rush), Arnold Diamond (Moffat), Jack Stewart (Tyson), Douglas Robinson (Salty Brewer) - **p.**: John Lemont e Leigh Vance per la Zodiac - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

FURY RIVER (La valanga sul fiume) — **r.**: Jacques Tourneur, Alan Crosland jr., George Waggner, Otto Lang - **s.**: Gerald Drayson Adams, Anthony Ellis, Sloan Nibley da una parte del romanzo «Northwest Passage» («Passaggio a Nord-Ovest») di Kenneth Roberts - **sc.**: G. Drayson Adams, A. Ellis, S. Nibley, George Waggner - **f.** (Metrocolor): William Spencer, Harold E. Wellman - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: William A. Horning e Merrill Pye - **mo.**: Ira Heymann e Frank Santillo - **int.**: Keith Larsen (maggiore Robert Rogers), Buddy Ebsen (Hunk Marriner), Don Burnett (Langdon Towne), Philip Tonge (gen. Amherst) - **p.**: Adrian Samish per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: M.G.M.

GERARCHI SI MUORE — **r.**: Giorgio Simonelli - **s.** e **sc.**: Marcello Ciorciolini, Mario Guerra, Vittorio Vighi - **f.** (Vistavision, Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio, Giuseppe Ranieri - **mo.**: Dolores Tamburini - **c.**: Vera Scivicco - **int.**: Aldo Fabrizi (commendator Frioppi), Luigi Pavese (commendator Marletti), Franco Franchi (Cariddi), Ciccio Ingrassia (Scilla), Hélène Chanel (Italia), Yvonne Monlaur (Rosalina), Ubaldo Lay, Vittorio Congia, Carla Calò, Nino Fuscagni, Raimondo Vianello, Vicky Ludovisi, Silvio Bagolini, Bruna Corrà, Nino Milano, Fanfulla - **p.**: Mario Guerra e Vittorio Vighi per la Alpi Produzione Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

GIULIO CESARE CONTRO I PIRATI — **r.**: Sergio Grieco - **s.**: Maria Grazia Borgiotti - **sc.**: Gino Mangini, Fabio De Agostini, S. Grieco, M.G. Borgiotti - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Vincenzo Seratrice - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Alfredo Montori e Alfonso Russo - **c.**: Giuliana Ghidini - **mo.**: Enzo Alfonsi - **int.**: Gustavo Rojo (Giulio Cesare), Abbe Lane (Plauzia), Gordon Mitchell (Hamar), Erno Crisa (Silla), Rossana Fattori (Eber), Mario Petri (Nicomede), Piero Lulli (Edom), Franca Parisi Strahl (Cornelia), Susan Terry (Quintilia), Massimo Carocci (Publio), Ignazio Leone (Frontone), Fedele Gentile (Valerio Torquato), Pasquale Basile (Atrim), Aldo Cecconi, Antonio Basile, Antonio Gradoli, Nando Angelini, Franco Franchi, Marinella Gennuso - **p.**: Gastone Guglielmetti per la C.A.P.R.I. S.p.A. - **o.**: Italia - **d.**: Globe.

GONIN NO TOTSUGEKITAI (Uno straccio di gloria) — **r.**: Umeji Inoue - **s.**: Mitsuo Harada - **sc.**: Kazuo Funabashi, Kiyoshi Hoshikawa - **f.** (Daiei scope): Yoshihisa Nakagawa - **m.**: Hajime Kaburagi e A.I. Vuk - **scg.**: Koichi Takahashi - **mo.**: Tojio Suzuki - **eff. f. spec.**: Yonesaburo Tsukiji - **int.**: Kojiro Hongo, Hiroshi Kawaguchi, Jun Fujimaki, Keizo Kawasaki, Shiro Otsuji, So Yamamura, Toru Abe, Yoshiro Kitahara, Seizaburo Kawazu, Teru Tomoda, Bontaro Miake, Shiro Osaka, Jiro Tamiya, Fujio Murakami, Ryuichi Ishii, Koji Fujiyama, Yoshihiro Hamaguchi, Osamu Maruyama, Tatsuo Hanao, Mantaro Ushio, Toshio Maki, Koichi Ito, Ron Sugimori, Iroshi Otsuka, Eiiki Takamura, Tadashi Date, Sugiyawa Akira, M. Tako, Aira Natsuki - **p.**: Daiei Motion Picturess - **o.**: Giappone, 1961 - **d.**: Globe.

GUNFIGHT AT SANDOVAL (Il ritorno di Texas John) — **r.**: Harry Keller - **s.** e **sc.**: Frank D. Gilroy - **f.** (Technicolor): William Snyder - **m.**: Franklyn Marks e Joseph S. Dubin - **scg.**: Marvin Aubrey Davis - **mo.**: Robert Stafford, Stanley Johnson - **int.**: Tom Tryon (John Slaughter), Dan Duryea (Dan Trask), Lyle Bettger (Al Barko), Beverly Garland (Amanda Barko), Norman Moore (Adeline Harris), Harry Carey jr. (Ben Jenkins), Judson Pratt (capitan Cooper) - **p.**: James Pratt per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Rank.

HOMMES VEULENT VIVRE, Les (Gli uomini vogliono vivere) — **r.**: Léonide Moguy - **s.** e **sc.**: L. Moguy - **f.**: André Villard - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Rino Mondellini - **mo.**: Jacques Witta - **direz. tecnica**: Maurice Regamey - **int.**: Jacqueline Huet (Jacqueline Chardin), Claudio Gora (prof. Rossi), John Justin (prof. Carter), Yves Massard (prof. Yves Chardin), Henri Torres (avvocato), Alix Mahieux (testimone), Michel Bardinet (prof. Remine), Robert Le Beal (Melville), Lucille St. Simon (Rune), Anthony Stuart, Emilio Carrer, Suzanne Courtal, Jacques Devos, Lucien Hubert, Billy Kearns, Carl Studer, Bachir Touré - **p.**: Société Nouvelle de Cinématographie-Productions Léonide Moguy / Romana Film - **o.**: Francia-Italia, 1961 - **d.**: regionale.

LAWBREAKERS, The (Anche i gangsters muoiono) — **r.**: Joseph M. Newman - **s.** e **sc.**: Paul Monash e W.R. Burnett - **f.**: Nick Musuraca - **m.**: Johnny Mandel - **scg.**: George W. Davis e Gabriel Scognamillo - **mo.**: Ben Lewis, Herbert W. Wrench - **int.**: Jack Warden (capitano Matthew Gower), Vera Miles (Angela Walsh), Robert Douglas (Allen Bardeman), Arch Johnson (ispettore Gus Honochek), Douglas Odney (ten. Frank Orte), Ken Lynch (Ed Rackin), Robert Bailey (Sam Henry), Robert Harris, Mary Lawrence, James Seay, Marianne Stewart, Jay Adler, John Zaremba, David White - **p.**: Jaime Del Valle per la M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

LOCKVOGEL DER NACHT (Anonima divorzi) — **r.**: Wilm ten Haaf - **s.**: Heinz Karolus - **sc.**: W.F. Fichelscher - **f.**: Karl Schröder, Walter Hrich - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Otto Erdmann, Kurt Herlth - **mo.**: Heinz Haber - **int.**: Erika Remberg, Peter van Eyck, Peter Mosbacher, Maria Holst, Inge Egger, Helmut Schmid, Kai Fischer, Horst Naumann, Erich Fiedler, Gerd Frickhöfer, Eva Schreiber, Alf Marholm - **p.**: Cinelux-Alfa - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

LONG AND THE SHORT AND THE TALL, The (La pattuglia dei 7) — **r.**: Leslie Norman - **scg.**: Terence Verity, Jim Morahan - **eff. spec.**: George Blackwell - **mo.**: Gordon Stone - **d.**: IFI.

Vedere giudizio di G.C. Castello a pag. 40 *e altri dati a pag.* 63 *del n.* 2-3, 1961 (*Mar del Plata* 1961).

MAGIC SWORD, The (La spada magica) — **r.** e **s.**: Bert I. Gordon - **sc.**: Bernard Schoenfeld - **f.** (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Paul Vogel - **m.**: Richard Markowitz - **int.**: Estelle Winwood (la maga Sibilla), Gary Lockwood (George), Anne Helm (Elena), Basil Rathbone (Lodac), Liam Sullivan (sir Branton), Jacques Gallo (sir Dennis), John Mauldin (Patrick), Leroy Johnson, David Cross, Angus Duncan, Taldo Kenyon, Maila Nurmi, Jack Kossling - **p.**: Bert I. Gordon Productions - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: Dear.

MARTE, DIO DELLA GUERRA — **r.**: Marcello Baldi - **s.**: Ugo Guerra e Ernesto Gastaldi - **sc.**: Sandro Continenza, Marcello Baldi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.**: Gino Marinuzzi - **scg.**: Piero Poletto - **c.**: Mario Girosi - **mo.**: Maurizio Lucidi - **int.**: Roger Browne, Jackie Lane, Linda Sini, Massimo Serato, Dante Di Paolo, Renato Speziali, Michele Baly, John Kitzmiller, John MacDouglas, Renato Navarrini, Corrado Annicelli, Giovanni Gagliardi - **p.**: Achille Piazzi per la Spa Cinematografica-Incei Film - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Incei.

MEDICO DELLE DONNE, Il — **r.**: Marino Girolami - **s.**: dalla commedia di Alfredo Bracchi - **sc.**: Vittorio Metz, Tito Carpi, Fabio Dipas, Alfredo Bracchi, R. Barbieri - **f.**: Mario Fioretti - **m.**: Giovanni D'Anzi e Ugo Giacomazzi - **scg.**: Enrico Tovaglieri - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Gino Bramieri (Ambrogio

Carugati), Tino Scotti (il Bauscia), Valeria Fabrizi (Beatrice), Roberto Villa (dottor Setti), Flora Lillo (signora Setti), Nuto Navarrini (conte Masserotti), Franca Cattaneo (contessa Masserotti), Lucio Flauto (Tivolis), Licia Lombardi (Giagia), Marisa Traversi, Edda Nives Birarda, Silvana Bonari, Angela Puppo, Dorika Dory, Marzia Ubaldi, Elio Crovetto, Franco Tuminelli, Silverio Pisu, Daniela Carestia, Renato Tarantini - **p.**: Castello Film-Cinematografica Lombarda - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: UNIDIS.

MONOCLE NOIR, Le (Hitler non è morto o Monocolo nero) — **r.**: Georges Lautner - **s.**: dal romanzo di Rémy - **sc.**: Jacques Robert e Pierre Laroche - **f.**: Maurice Fellous - **m.**: Jean Yatove - **scg.**: Robert Bouladoux - **mo.**: Michelle David - **int.**: Paul Meurisse (Dromard), Elga Anderson (Erika), Albert Rémy (Merignac), Pierre Blanchar (il Marchese), Bernard Blier (Tournemire), Catherine Sola (Monique), Gérard Buhr (Heinrich), Marie Dubois (Benedicte), Lutz Gabor (Mathias), Jacques Dufilho (la guida), Jacques Marin (Trochu), Raymond Meunier, Raoul Saint-Yves (i due sicari), Nico Pepe - **p.**: Orèx Films - **o.**: Fracia, 1961 - **d.**: Atlantis.

MONSTRUO RESUCITADO, El (Il mostruoso Dr. Crimen) — **r.**: Chano Urueta - **f.**: Victor Herrera - **int.**: Miroslava, Carlos Navarro, José Maria Linares Rivas, Alberto Mariscal, Fernando Wagner - **p.**: Internacional Cinemat. Mexico - **o.**: Messico, 1953 - **d.**: regionale.

MOSCHETTIERI DEL MARE, I — **r.**: Steno - **s.**: Marcello Fondato, Vittorio Metz, Roberto Gianviti, Steno da un'idea di Ennio De Concini - **sc.**: M. Fondato - **f.** (Eastmancolor): Carlo Carlini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Gianni Polidori - **c.**: G. Polidori - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Channing Pollock (Pierre), Anna Maria Pierangeli (Consuelo), Aldo Ray (Moreau), Philippe Clay (Gosselin), Robert Alda (Gomez), Raymond Bussières, Carlo Ninchi, Carla Calò, Mario Siletti, Cesare Fantoni, Gino Buzzanca, Pietro Tordi, Lamberto Antinori, Furio Meniconi, Erika Jorgen - **p.**: Morino Film-France Cinéma Prod. - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Cineriz.

MYSTERIOUS ISLAND (L'isola misteriosa) — **r.**: Cy Endfield - **s.**: dal romanzo omonimo di Jules Verne - **sc.**: John Prebble, Daniel Ullman, Crane Wilbur - **f.** (Superdynamation, Eastmancolor): Wilkie Cooper - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Bill Andrews - **f. subacquea:** Egil Woxholt - **e. s.**: Ray Harryhausen - **mo.**: Frederick Wilson - **int.**: Michael Craig (capitan Cyrus Harding), Joan Greenwood (Lady Mary Fairchild), Michael Callan (Herbert Brown), Gary Merrill (Gideon Spilett), Herbert Lom (capitano Nemo), Beth Rogan (Elena), Percy Herbert (serg. Pencroft), Dan Jackson (Neb), Nigel Green (Tom) - **p.**: Charles H. Schneer per la Ameran - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Columbia-Ceiad.

OGGI A BERLINO — **r.** e **s.**: Piero Vivarelli - **sc.**: Giuseppe Isani, P. Vivarelli - **f.**: Gianni Narzisi - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Jerzy Macc - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Helmut Griem (Hans), Nana Osten (Sibilla), Vittorio Pugliese, Augusto Mastrantoni, Mario Colli, Vittorio Donati, Pietro Scharoff, Erina Torelli, Enrico De Boccard - **p.**: Comp. Cinemat. Cervi-Cineriz - **o.**: Italia, 1962 - **d.**: Cineriz.

PIANETI CONTRO DI NOI, I — **r.**: Romano Ferrara - **s.**: da un racconto di Massimo Rendina - **sc.**: R. Ferrara, Piero Pierotti - **f.**: Pierludovico Pavoni - **m.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Michel Lemoine, Maria Pia Luzi, Jany Clair, Marco Guglielmi, Otello Toso, Peter Dane, Piero Palermini, Jacopo Tecchio - **p.**: Wanguard-Film-Comptoir Française du Film Production - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: Cino Del Duca.

RAISING THE WIND (Amore pizzicato) — **r.**: Gerald Thomas - **s.** e **sc.**: Bruce Montgomery - **f.**: Alan Hume - **m.**: Bruce Mongomery - **scg.**: Carmen Dillon - **mo.**: John Shirley - **int.**: James Robertson-Justice (sir Benjamin), Leslie Phillips (Mervyn), Sidney James (Sid), Paul Massie (Malcolm), Kenneth Williams (Harold), Eric Barker (Morgan Rutherford), Liz Fraser (Miranda), Jennifer Jayne (Jill), Esma Cannon (signora Deevens), Geoffrey Keen (sir

John), Jill Ireland (Janet), Jimmy Thompson (Alex), David Lodge (taxista), Lance Percival (Harry), Ambrosine Philpotts (signora Featherstone), Joan Hickson (signora Bostwick), Michael Nightingale (assistente), Oliver Johnston (prof. Parkin), Cyril Chamberlain (Porter), Dorinda Stevens (Doris), Brian Oulton (agente pubblicitario), George Woodbridge (direttore dell'Orchestra Yorkshire), Peter Howell (prof. Lumb), Frank Forsyth (prof. Abrahams), Victor Maddern (facchino) - **p.**: Peter Rogers per la G.H.W.-Peter Rogers Production - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Rank.

RATSEL DER GRÜNEN SPINNE, Das (Il mistero dello Scorpione Verde) — **r.**: Franz Marischka - **s.** e **sc.**: F. Marischka, J. Joachim Bartsch, Ilse Lotz-Dupont, Carl Szokoll - **f.**: Dieter Wedekind - **m.**: Gert Wilden - **scg.**: Otto Pischinger - **mo.**: Ilse Wilken - **int.**: Adrian Hoven (Peter Thorsten), Renate Ewert (Yvonne), Bettina Schön (Elena), Jochen Brockmann (commissario Bock), Hans von Borsody (Ted Wagner), Lilo Schick (Berta), Angèle Durand (Maria Moulin), Bill Ramsey, Dany Mann, Hazy Osterwald e la sua orchestra, Jacqueline Boyer, Heinz Schachtner, Detlev Engel, Jean Thomé, Billy Moo, Tony Sandler, Will Brandes, Jochen Brauer e il suo sestetto - **p.**: Tele Film - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

RATTO DELLE SABINE, Il / L'ENLÈVEMENT DES SABINES — **r.**: Richard Pottier e Enrico Bomba - **s.**: Edoardo Anton, Gilbert Sauvajon - **sc.**: E. Anton, G. Sauvajon, Carlo Infascelli - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Adalberto Albertini - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: René Renoux e Lamberto Giovagnoli - **c.**: Adriana Spadaro - **int.**: Mylène Demongeot (Rea), Roger Moore (Romolo), Georgia Moll (Lavinia), Scilla Gabel (Dusia), Marino Masé (Lino), Luisa Mattioli (Silvia), Rosanna Schiaffino (Venere), Jean Marais (Marte), Claude Conty (Tarquinio), Francis Blanche (Mezio), Walter Barnes (Stilicone), Folco Lulli (Tito Tazio), Nietta Zocchi, Franco Abbina, Dada Gallotti, Mariangela Giordano, Dina De Santis - **p.**: Enrico Bomba per la FICIT / C.F.P.I. - **o.**: Italia-Francia, 1961 - **d.**: regionale.

REQUIEM TO MASSACRE (Massacro alle Colline Nere) — La pellicola è composta da due telefilm della serie « CHEYENNE »: **GOLD, GLORY AND CUSTER** e **REQUIEM TO MASSACRE** — **r.**: George Waggner - **s.** e **sc.**: Gerald Drayson Adams - **f.**: Edwin Du Parr e Harold Stine - **m.**: William Lava - **scg.**: William Campbell, Perry Ferguson - **mo.**: Carl Pingitore - **superv. mo.**: James Moore - **int.**: Clint Walker (Cheyenne Bodie), Liam Sullivan (magg. Reno), Andra Martin (Singing Waters), Edward Kemmer (capitano Benteen), Larry Dobkin (gen. Sheridan), Barry Atwater (col. Custer), Francis McDonald (Toro Seduto), Carlos Romero (Moccasin Charlie), Frank De Kova (Dull Knife), Tim Graham (California Joe) - **p.**: Arthur W. Silver per la Warner Bros. - **o.**: USA, 1959-60 - **d.**: W.B.

RÉVEILLE-TOI CHERIE (Ho scherzato con tua moglie) — **r.**: Claude Magnier - **cons. tecnico**: Jean Mousselle - **s.** e **sc.**: Claude Magnier, dalla sua commedia « Monsieur Masure » - **f.** (Eastmancolor): Pierre Guéguen - **m.**: Jean Leccia - **scg.**: Olivier Girard - **mo.**: Charles Bretoneiche - **int.**: Daniel Gélin (Claude Masure), François Périer (Robert), Geneviève Cluny (Jacqueline Giraud) - **p.**: R.C. Daubigny per la Panda Films - **o.**: Francia, 1961 - **d.**: regionale.

RIDE A VIOLENT MILE (L'agguato delle 5 spie) — **r.**: Charles Marquis Warren - **s.**: Ch. Marquis Warren - **sc.** Eric Norden - **f.** (Regalscope): Beydon Baker - **m.**: Raoul Kraushaar - **scg.**: James W. Sullivan - **mo.**: Fred W. Berger - **int.**: John Agar, Penny Edwards, John Pickard, Richard Shannon, Charles Gray, Bing Russell, Helen Wallace, Richard Gilden, Sheb Wooley, Patrick O'Moore, Rush Williams, Roberto Contreas, Eve Novak, Mary Townsend, Dorothy Schuyler, Rocky Shahan, Norman Cram, Karl MacDonald - **p.**: Robert Stabler per la Regal Film - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: regionale.

ROTE HAND, Die (La mano rossa) — **r.**: Kurt Meisel - **s.**, **sc.** e **p.**: Ernst Neubach - **f.**: Georg Bruckbauer - **m.**: Harald Böhmelt - **scg.**: Emil Hasler, Walter Kutz - **mo.**: Ingrid Wacker - **int.**: Eleonora Rossi-Drago (Silvia Schofield), Paul Christian [Paul Hubschmid] (Johnny Zamaris), Hannes Messemer

(Mahora Khan), Susanne von Almassy (Maria Gomez), Rainer Brandt, Fritz Remond, Kurt Meisel, Willi Rose, Kurt Waitzmann, Edgar O. Faiss, Anton Herbert, Erik von Loewis, Erich Fiedler, Harald Maresch, Edith Schollwer, Klaus Becker, Max Strassberg, Elfie Wagner, Eva Schreiber, Almuth Berg, Helma Vandenberg, Heinz Junge, Werner Buttler - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

SCHWARZE SCHAF, Das (Tre delitti per padre Brown) — **r.**: Helmuth Ashley - **s.**: da racconti di Gilbert K. Chesterton - **sc.**: Istvan Bekeffy, Hans Jacoby - **f.**: Erich Claunigk - **m.**: Martin Böttcher - **scg.**: Hans Berthel, Robert Stratil - **c.**: Inge Ege - **mo.**: Walter Boos - **int.**: Heinz Rühmann (padre Brown), Karl Schönböck (direttore teatro Scarletti), Siegfried Lowitz (Flambeau), Fritz Rasp (Lord Kingsley), Maria Sebaldt, Lina Carsten, Herbert Tiede, Rosl Schäfer, Friedrich Domini (vescovo), Gernot Duda, Johannes Buzalski, Herta Fahrenkrog, Katharina Herberg, Seamus Kavanagh - **p.**: Utz Utermann / Claus Hardt Produktion-Bavaria - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: regionale.

SEXY AL NEON — **r.**: Ettore Fecchi - **s. e sc.**: Georges André Tabet - **comm.**: Tito Carpi e Fabio Dipas - **voce**: Mario Colli - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Eric Menczer - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Giorgio Venzi - **mo.**: Maurizio Lucidi - **cor.**: Gladys Margaret Parker - **int.**: Jack Alban, Armand Andrieu, Pauline Arlette, Eliane Arys, Colette e Jim Balla, Ballet du Naturist, Wilbert Bradley, Carol Carter, Milion Chérie, John Day, Georges Debussenère, Jacqueline Debussenère, Ramon de Larrocha, Nino Falanga, Peri Han, Bob Harley, Kathryn Korwisky, Taiko Kurokawa, Paule Lagrenol, France Lenoir, Li Chung Tsai, Lisette Marchand, Eva e Thomas Meszaros, José Petit, Diana Rabito, René Roblin, Nelly Roche, André Rodondy, Arlette Roufaud, Georges Sansous, Andrea Sugar, Tokiko Watanabe, Sherry Young - **p.**: Vincenzo Ciriello e Michel Ardan per la Metropolis Film / Belles Rives - **o.**: Italia-Francia, 1962 - **d.**: Metropolis.

STEEL CLAW, The (I guerriglieri dell'arcipelago) — **r.**: George Montgomery - **s. e sc.**: Ferde Grofe jr., Malvin Wald, George Montgomery - **f.** (Technicolor): Manuel Rojas - **m.**: Harry Zimmerman - **mo.**: Jack Murray - **scg.**: naturale - **int.**: George Montgomery (capitano John Larsen), Charito Luna (Lolita), Mario Barri (Santana), Carmen Austin (Rosa), Ben Perez (Dolph Rodriguez), Paul Sorensen (Frank Powers), Amelia De La Rama (Christina), John MacGloan (comandante), Joe Sison (lui stesso), Pedro Faustiño (un prete), Oscar Keesee, jr. (un bambino), Al Wyatt (il sergente) - **p.**: George Montgomery, Al Wyatt, Ferde Grofe, jr. per la Ponderey - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Warner Bros.

TELL-TALE HEART, The (Panic) — **r.**: Ernest Morris - **s.**: dal racconto di Edgar Allan Poe - **sc.**: Brian Clemens, Eldon Howard - **f.**: Jimmy Wilson - **m.**: Tony Crombie, Bill Le Sage - **scg.**: Peter Russell - **mo.**: Derek Parsons - **int.**: Laurence Payne (Edgar), Adrienne Corri (Betty), Dermot Walsh (Carl), Selma Vaz Dias, John Scott, John Martin, Pamela Plant, Annette Carrell, Graham Ashley, David Lander - **p.**: Edward J. e Harry Lee Danziger per The Danzigers - **o.**: Gran Bretagna, 1961 - **d.**: Globe.

UN ALIBI PER MORIRE — **r.**: Roberto Montero - **s.**: Paolo Lombardo - **sc.**: P. Lombardo e Giuseppe Mangione - **f.**: Sergio Pesce - **int.**: Alberto Lupo, Susanne Loret, Pierre Brice, Margherita Patti, Folco Lulli, Laura Nucci, Francesco Casaretti, Glamour Mora, Vittorio Vaser, Adriana Giuffré, Paola Quattrini - **p.**: Nimbo Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

UN ITALIANO A MOSCA — **p.**: Sovexportfilm in Kinopanorama e in sovcolor - **o.**: URSS, 1961 - **d.**: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

UNTER AUSSCHLUSS DER OFFENTLICHKEIT (Accusa di omicidio) — **r.**, s. e sc.: Harald Philipp - **f.**: Friedel Behn-Grund - **m.**: Bernhard Eichhorn - **scg.**: Otto Erdmann, Hans Jürgen Kiebach - **mo.**: Lieselotte Johl - **int.**: Marianne Koch (Ingrid Hansen), Peter Van Eyck (Robert Kessler), Eva Bartok (Laura Beaumont), Claus Holm (dott. Werner Rüttgen), Wolfgang Reichmann (lo

sconosciuto), Werner Peters (François Lacroix), Suzanne Cramer (Helga Dahms), Alfred Balthoff (Wilhelm Hansen), Leon Askin (dott. Leupold), Rudolph Fernau (Delgasso), Gudrun Schmidt (Micheline), Ralf Walter (fotografo), Kurd Pieritz (Müllerburg), Klaus Dahlen (Paul) - **p.**: C.C.C. - **o.**: Germania Occid., 1961 - **d.**: regionale.

WAR HUNT (Caccia di guerra) — **r.**: Denis Sanders.
Vedere recensione di Leonardo Autera in questo numero.

X-15 (Il leggendario X-15) — **r.**: Richard D. Donner - **s.**: Tony Lazzarino - **sc.**: James Warner Bellah, T. Lazzarino - **f.** (Panavision, Technicolor): Carl Guthrie - **m.**: Nathan Scott - **f. riprese aeree**: Jack Freeman - **scg.**: Roland M. Brooks - **e. s.**: Paul Pollard - **mo.**: Stanley Rabjohn - **int.**: Charles Bronson (ten. col. Lee Brandon), James Gregory (Tom Deparma), David McLean (Matt Powell), Ralph Taeger (magg. Ernest Wilde), Brad Dexter (magg. Anthony Rinaldi), Kenneth Tobey (col. Craig Brewster), Mary Tyler Moore (Pamela Stewart), Patricia Owens (Margaret Brandon), Lisabeth Hush (Diane Wilde), Stanley Livingston (Mike Brandon), Lauren Gilbert (col. Jessup), Phil Dean (magg. McCully), Chuck Stanford (com. Joe Lacrosse), Patty McDonald (Susan Brandon), Mike MacKane (pilota del B-52), Robert Dornam, Ed Fleming, Lee Giroux, Frant Holcomb, Lew Irwin, Frank Watkins, Barbara Kelley, Darlene Hendricks - **p.**: Henry Sanicola e Tony Lazzarino per la Essex - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: Dear.

Riedizioni e riprese

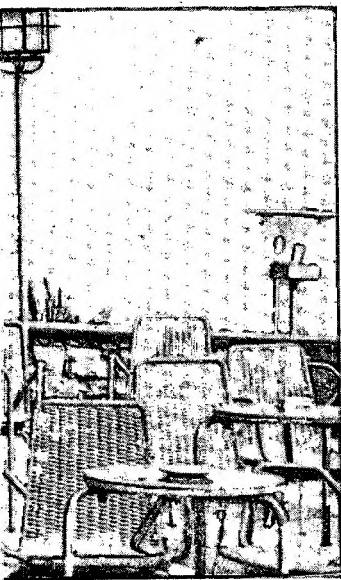
BENGAL BRIGADE (I fucilieri del Bengala) — **r.**: Laslo Benedek - **s.**: da un romanzo di Hall Hunter - **scg.**: Richard Alan Simmons - **adatt.**: Seton I. Miller - **f.** (Technicolor): Maury Gertsman - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Eric Orbom - **mo.**: Frank Gross - **int.**: Rock Hudson, Arlene Dahl, Ursula Thiess, Torin Thatcher, Arnold Moss, Michael Ansara, Dan O'Herlihy, Harold Gordon, Shep Manken, Leslie Dennison, John Dodsworth, Ramsay Bill, i ballerini Sujata e Asoka - **p.**: Ted Richmond per l'Universal-International - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Universal.

BLACK SHIELD OF FALWORTH, The (Lo scudo del Falworth) — **r.**: Rudolph Maté - **s.**: dal romanzo «Men of Iron» di Howard Pyle - **sc.**: Oscar Brodney - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Irving Glassberg - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Richard H. Riedel - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Tony Curtis, Janet Leigh, David Farrar, Barbara Rush, Herbert Marshall, Rhys Williams, Daniel O'Herlihy, Torin Thatcher, Ian Keith, Patrick O'Neal, Craig Hill - **p.**: Robert Arthur e Melville Tucker per la Universal-International - **o.**: U.S.A., 1954 - **d.**: Universal.

BOTTOM OF THE BOTTLE, The (Il fondo della bottiglia) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: da un romanzo di Georges Simenon - **sc.**: Sydney Boehm - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Lee Garmes - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: Lyle Wheeler, Maurice Ransford - **mo.**: David Bretherton - **int.**: Van Johnson, Joseph Cotten, Ruth Roman, Jack Carson, Margaret Hayes, Bruce Bennett, Brad Dexter, Peggy Knudsen, Jim Davis, Margaret Lindsay, Nancy Gates, John Lee, Gonzales Gonzales, Ted Griffin, Ernestine Barrier, Walter Wolf-King, Frances Dominguez, George Trevino, John Doucette, Joanne Jordan, Maria M. Valerini, Lee Gonzales, George Anderson, Henry Morgan, Robert Adler, Kim Charney, Shawn Smith, Carleton Young, Sandy Descher, Mimi Gibson, Peter O'Crotty, Oscar Stevens, Louis Truax, George Morency, Leonard Sweeney, Orlando Beltram, Arthur Hanson, Grissly Green, Martin Gerrisch, James Torrington - **p.**: Buddy Adler per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

Graziella Granata -
Annarosa Garatti
Regia di Mario Matt

CROSSFIRE (Odio implacabile) — **r.**: Edward Dmytryk - **s.**: Richard Brooks - **sc.**: John Paxton - **f.**: J. Roy Hunt - **m.**: Roy Webb - **scg.**: Albert S. D'Agostino, Alfred Herman - **mo.**: Harry Gerstad - **int.**: Robert Young, Robert Mitchum, Robert Ryan, Gloria Grahame, Paul Kelly, Sam Levene, Jacqueline White, Steve Brodie, George Cooper, Richard Benedict, Richard Powers, William Phipps, Lex Barker, Marlo Dwyer - **p.**: Adrian Scott per la R.K.O. - **o.**: U.S.A., 1947 - **d.**: regionale.

La **SERENA FILM** presenta

TONY RENIS

in

APPUNTAMENTO IN RIVIERA

con

ncesco Mulè - Piero Mazzarella - M. Letizia Gazzoni

ulio Girola - Domenico Palmara - Toni Ucci - Santo Versace e con

MINA

La **SERENA FILM** dopo il successo di

Appuntamento a Ischia

ıncia un nuovo divertentissimo film in eastmancolor ambientato
a favolosa riviera fiorita, ove colore, musica, amore e canzoni si
fondono in un grande spettacolo

APPUNTAMENTO IN RIVIERA

È stato classificato: Adulti in sala pubblica

distribuzione **CINERIZ**

La GLOBE FILMS INTERNATIONAL
presenta un film
Organizzato e prodotto da GIANNI BUFFARDI

scritto e diretto da

GIUSEPPE PATRONI GRIFFI

IL MARE

Umberto ORSINI - Françoise PREVOST
Dino MELE

Metter nero su bianco
non vuol più dire
carta, penna e calamaio
ma significa scrivere a macchina
e la macchina per scrivere di tutti
è la portatile.
Metter nero su bianco
metter i punti su gli i
vuol dire avere in casa la portatile
che in sé equilibra il massimo
di servizi col minimo
di dimensioni, di peso e di prezzo.
E si chiama col nome che dichiara
insieme con la sua destinazione
la qualità della sua origine:
Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Olivetti Lettera 22

Prezzo lire **42.000** + I.G.E.

Rivolgetevi ai negozi Olivetti e a quelli di macchine per ufficio, elettrodomestici e cartolerie che espongono la Lettera 22, oppure, inviando l'importo, direttamente a Olivetti - D.M.P., via Clerici 4, Milano.